

AMICISSIMA



AMICISSIMA

Studia Magdalenae Piwocka oblata

Cracoviae MMX

Komitet Honorowy Księgi: Grażyna Korpal, Tomasz Makowski, Helena Małkiewiczówna, Joanna Mühlemann, Małgorzata Schuster-Gawłowska, Karolina Targosz, Jacek Tylicki

Książka została przygotowana i wydana staraniem przyjaciół Magdaleny Piwockiej oraz *Fundacji Nomina Rosae*. Ogród Kultury Dawnej
33-300 Nowy Sącz, ul. Jagiellońska 44

Sekretariat: Magdalena Adamska
Projekt okładki: Janusz Gawłowski
Przygotowanie ilustracji: Paweł Wolański, Tomasz Gawłowski
Skład i łamanie: Eskal – Paweł Wolański
Opracowanie graficzne: Tomasz Gawłowski

ISBN: 978-83-932135-0-4
Druk: Zakład Graficzny "Colonel"S.A.

TABULA GRATULATORIA

Eduardo de Aranda Godlewski (London)
Letizia Arbeteta Mira (Madrid)
Maria Baczyńska (Kraków)
Artur Badach (Warszawa)
Magdalena Bartoś (Morąg)
Ewa Barylewska-Szymańska (Gdańsk)
Ivan Bentchev (Bonn)
Ryszard Bobrow (Warszawa)
Wojciech Bochnak (Kraków)
Iain Buchanan (Auckland)
Barbara Budziaszek (Kraków)
Elżbieta Bularz (Kraków)
Marina Cano Cuesta (Madrid)
Jolanta Cetnarowicz-Bis (Kraków)
Maria Chodyko (Warszawa)
Jadwiga Chruszczyńska (Warszawa)
Jolanta Ciaputa-Bentcheva (Bonn)
Anki Dahlin (Visby)
Dariusz Długosz (Paryż)
Grażyna Dreścik (Kraków)
Marek Dudyński (Warszawa)
Giselle Eberhard Cotton (Lausanne)
Wojciech Fałkowski (Warszawa)
Janusz Gawłowski (Kraków)
Tomasz Gawłowski (Kraków)
Izabella Godlewska de Aranda (London)
o. Jan Golonka (Częstochowa)
Michał Gradowski (Warszawa)
Michał Grychowski (Kraków)
Renia Harkins (Glasgow)
Wendy Hefford (London)
Alicja Hennel (Warszawa)
Andrzej Hennel (Warszawa)
Teresa Jabłońska (Zakopane)
Maciej Jakubowski (Kraków)
Annemarie Jordan Gschwend (Jona)
Barbara Kalata (Krościenko)
ks. Wacław Kądziela (Warszawa)
Krystyna Kieresińska-Klimczak (Kraków)
Aleksandra Kietlińska (Kraków)
Barbara Kilarska (Gdańsk)
Katarzyna Kopera-Banasik (Kraków)
Izabella Krasuski (Toronto)
Anna Kriegseisen (Gdańsk)
Katarzyna Krzyżanowska (London)
Anna Kwaśnik-Gliwińska (Kielce)
Beata Kwiatkowska-Kopka (Kraków)
Adam S. Labuda (Poznań)
Teresa Labuda (Poznań)
Radosław Lebowski (Kraków)
Jadwiga Lentocha (Kraków)
Agnieszka Luboń-Radwańska (Kraków)
Sławomir Majoch (Toruń)
Rafał Makała (Szczecin)
Krystyna Malcharek (Kraków)
Anna Małecka (Warszawa)
Helena Małkiewiczówna (Kraków)
Krystyna Mamajko (Kraków)
Guy Massin Le Goff (Angers)
Fred Matzke (Grünwald)
Katarzyna Mazurek-Lebowska (Kraków)
Stanisław Michta (Kraków)
Danuta Molenda (Nowy Sącz)
Marek Molenda (Nowy Sącz)
Wanda Mossakowska (Warszawa)
Stanisław Mossakowski (Warszawa)
Lorenz Mühlemann (Trachselwald)
Zbigniew Naliwajek (Warszawa)
Magdalena Naruszewicz (Kraków)
ks. Jan Nieciecki (Lublin)
Carmen Niekrasz (Singapore)
Dorota Nowacka (Kraków)
Małgorzata Okulicz (Olsztyn)
Maria Olszańska (Kraków)
Ewa Orlińska-Mianowska (Warszawa)
Elżbieta Orman (Kraków)
Magdalena Ozga (Owczary)
Romana Piech (Kraków)
Zenon Piech (Kraków)
Krystyna Pioruńska (Kraków)

Elżbieta Piwocka (Warszawa)
Ksawery Piwocki (Warszawa)
Ireneusz Płuska (Kraków)
Anna Prokopowicz (Kraków)
Zofia Pusłowska (London)
Barbara Pyzik (Kraków)
ks. Andrzej Rusak (Sandomierz)
Anette Schommers (München)
Ludwik Spiss (Kraków)
Sabine von Sprang (Brussel)
Monika Stachurska (Warszawa)
Dorota Strojnowska (Krzeszowice)
ks. Dariusz Tabor (Kraków)
Jolanta Talbierska (Warszawa)
Giuseppe Taró (Ovada)
Marjorie Trusted (London)
Irena Trzetrzewińska (Kraków)
Eva i Miloš Turek (Upplands Väsby)
Wojciech Tygielski (Warszawa)
Teresa Tylicka (Toruń)
Etienne Vacquet (Angers)
Gilbert Vernier (Angers)
Hubert Wajs (Warszawa)
Maria Walewska (Paryż)
Leszek Wąs (Bielsko-Biała)
Konstanty Węgrzyn (Kraków)
Joanna Wolańska (Kraków)
Anna Maria Wolińska (Warszawa)
Artur Wołosz (Ciechanów)
Kamila Wróblewska (Otwock)
Małgorzata Wróblewska-Markiewicz (Łódź)
Yolanta Załuska (Paris)
Joanna Ziętkiewicz-Kotz (Kraków)

BIBLIOGRAFIA PRAC MAGDALENY PIWOCKIEJ

ARTYKUŁY I ROZPRAWY:

Arras z Historią rycerza z łabędziem, „Studia do dziejów Wawelu", 3, 1968, s. 295–334

Les tapisseries a grotesques, [w:] *Les tapisseries flamandes au Chateau du Wawel a Cracovie. Tresors du roi Sigismond II Auguste Jagellon*, red. J. Szablowski, Anvers 1972, s. 287–374
The Tapestries with Grotesques, [w:] *The Flemish Tapestries at Wawel Castle in Cracow. Treasures of King Sigismund Augustus Jagiello*, red. J. Szablowski, Antwerp 1972, s. 287–374
Die Grotesken-Tapisserien, [w:] *Die Flämischen Tapisserien im Wawelschloss zu Krakau*, red. J. Szablowski, Antwerpen 1972, s. 287–374
De Wandtapijten met Grotesken, [w:] *De Vlaamse Wandtapijten van de Wawelburcht te Krakau*, red. J. Szablowski, Antwerpen 1972, s. 287–374
Arrasy z groteskami, [w:] *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*, red. J. Szablowski, Antwerpia–Warszawa 1975, s. 287–374

„Aparat Królewski" – zespół szat liturgicznych z klasztoru SS. Wizytek w Warszawie, „Folia Historiae Artium", 21, 1985, s. 89–133

Elżbieta Stuart – „Nieznana dama" z galerii w Nieświeżu, „Folia Historiae Artium", 24, 1988, s. 155–166

Tkanina artystyczna XVIII–XIX wieku na północno-wschodnich kresach Rzeczypospolitej. Mecenat i ośrodki, [w:] *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX* [kat. wyst., Państwowe Muzeum Sztuki Białoruskiej SRR w Mińsku, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], red. M. Hennel-Bernasikowa, M. Piwocka, Mińsk 1990, s. 1–8

„Misericordia Domini" z Sulisławic, „Folia Historiae Artium", XXIX, 1993 [wyd. 1994], s. 49–83
[przedruk w:] „Vexillum Resurrectionis. Pismo Koła Naukowego studentów Collegium Resurrectianum", nr 105, wrzesień 1994, s. 23–50

Arrasy z groteskami, [w:] *Arrasy Wawelskie*, Warszawa 1994, s. 269–348
Arrases with Grotesques, [w:] *The Flemish Arrases of the Royal Castle in Cracow*, Warsaw 1994, s. 269–348

Czepce namalowane na obrazie Matki Boskiej Kalwaryjskiej / The Coifs Painted in the Picture of Our Lady of Kalwaria, [w:] J. Wyszyńska, *Obraz Matki Boskiej Myślenickiej jako pierwowzór obrazu Matki Boskiej Kalwaryjskiej. Prace badawcze*

i konserwatorskie, Kraków 1995 (Studia i materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 5), s. 81–82, 157–158 (Aneks 6 / Appendix 6)

Namiot z kolekcji Lanckorońskich w Zamku Królewskim na Wawelu, „Studia Waweliana", 5, 1996, s. 59–75

The Standard of Carl X Gustav in the Collections of the Wawel Royal Castle in Cracow, „Livrustkammaren", 1995/1996 [wyd. 1997], s. 3–19

Michał Kazimierz Ogiński's Tapestries with Statues of Deities, [w:] *Silk – Different Aspects. SFT Jubilee Conference, 1st–4th September 1997*, Stockholm 1997, s. nlb. [współautor: A. Kietlińska]

Michała Kazimierza Ogińskiego gobeliny z posągami bóstw, [w:] *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 103–133 [współautor: A. Kietlińska]

Orzeł w Skarbcu Koronnym na Wawelu. Ze studiów nad klejnotami doby manieryzmu, „Studia Waweliana", 6/7, 1997/98, s. 157–177 [współautor: D. Nowacki]

Diana i Akteon – epilog pewnej oferty, [w:] *Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków, 1998, s. 85–90

Polski strój Medyceusza, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 4, 1998, s. 231–242

Jeszcze o misie i dzbanie z herbami Chodkiewiczów w skarbcu katedry na Wawelu, „Studia Waweliana", 8, 1999, s. 81–109

Męczeństwo Św. Liwiniusza – nieznane rubenianum w zbiorach katedry na Wawelu, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, Kraków 1999, s. 99–108

Nieheraldyczne wyobrażenia orła w klejnotach doby manieryzmu, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Heraldycznego", nr 19, kwiecień 1999, s. 9–10 [współautor: D. Nowacki]

Tryptyk z kościoła Św. Brygidy w Gdańsku. Kilka uwag po wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej", „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego", 6, 1999, s. 35–43

Turkish Tents in Poland, [w:] *War and Peace. Ottoman-Polish Relations in the 15th–19th Centuries* [kat. wyst.], Istambul 1999, s. 52–61
Namioty tureckie w Polsce, [w:] Wojna i Pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 25 lutego – 3 maja 200 roku, Warszawa 2000, s. 49–57

Wspomnienie o królewskim klejnocie, [w:] *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrow, Warszawa 2001, s. 125–132 [współautor: D. Nowacki]

Wczesne dzieło Hendricka III van Cleve z kolekcji ks. Emila Szramka, [w:] *Magistro et amico amica discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 571–589

Proporzec Karola X Gustawa w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, „Studia Waweliana", 11/12, 2002/2003, s. 167–176

Badania nad inwentarzem ruchomości królowej Bony, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności", 66, 2003, s. 124–129 [współautor: M. Hennel-Bernasikowa]

Jedność Europy widziana poprzez manierystyczne klejnoty, [w:] *Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce. Materiały IV Sesji Naukowej zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku w dniach 6–7 marca 2003 roku*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2003, s. 11–18 [współautor: D. Nowacki]

O trzech kameach w portretami Zygmunta Augusta, [w:] *Amulet*..., s. 27–33

Adoracja Matki Boskiej w asyście dwóch Świętych Janów w zbiorach katedry wawelskiej, [w:] *Księga pamiątkowa dla uczczenia o. prof. Benignusa Wanata OCD*, „Folia Historica Cracoviensia", 10, 2004, s. 295–303

A collection of historic flags at the Wawel Royal Castle, Cracow, [w:] *Proceedings of the XX International Congress of Vexillology, Stockholm, 27th July to 1st August 2003*, red. J.O. Engene, Bergen 2004, s. 481–497

Klejnoty dewocyjne w zbiorach wawelskich – nowe nabytki, [w:] Treści, teksty, przesłania. Biżuteria w Polsce. Materiały z VI Sesji Naukowej z cyklu Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku, w dniach 17–18 marca 2005 roku, red. K. Kluczwajd, Toruń 2006, s. 77–85,

177–181 [współautor: D. Nowacki]

„Pour mon souvenir". Gemma z Marsem i Minerwą w Skarbcu Koronnym na Wawelu, [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 299–309

A Turkish Hilat at Jasna Góra, [w:] *Arma virumque cano. Profesorowi Zdzisławowi Żygulskiemu jun. w osiemdziesięciopięciolecie urodzin*, red. J.A. Chrościcki, T. Grzybkowska, A. Grzybkowski, A. Małkiewicz, W. Milewska, J. Talbierska, [Kraków] 2006, s. 343–350

Włodzimierz i Jerzy Kulczyccy – twórcy kolekcji / Włodzimierz and Jerzy Kulczycki and their Collection [w:] *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich. Katalog wystawy, lipiec–wrzesień 2006*, Zamek Królewski na Wawelu–Państwowe Zbiory Sztuki, red. M. Piwocka, Kraków 2006, s. 19–31, 273–278

Lwowska Madonna z klasztoru Dominikanów w Krakowie. Kilka uwag o ikonografii, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, 1, s. 219–223

Ze studiów nad znakami tkackimi w kolekcji arrasów Zygmunta Augusta, „Studia Waweliana", 13, 2007, s. 140–143

Nie tylko Rafael... O kilku rzymskich inspiracjach w projektach Michiela Coxciena do arrasów Zygmunta Augusta, [w:] *„Żeby wiedzieć". Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 229–242

Ze studiów nad klejnotami królowej Bony. O niektórych precjozach w pośmiertnym inwentarzu mobiliów królowej, [w:] *Dawna i nowsza biżuteria w Polsce. Materiały z VIII Sesji Naukowej z cyklu Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce (...), przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zrealizowanej we współpracy z Międzynarodowymi Targami Gdańskimi S.A. w Gdańsku, w dniach 14–15 marca 2007 roku*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2008, s. 79–97,

Andrzej Ciechanowiecki i dziedzictwo Słonimia, „Studia Waweliana", 14, 2009, s. 265–272

Rekonstrukcje chorągwi grunwaldzkich, [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy, 15 lipca – 30 września 2010*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 1, Kraków 2010, s. 185–206
Žalgirio vėliavų rekonstrukcijos, [w:] *Kaip tai atsitiko Didžiajame mūšyje... Žalgirio*

atodangos: Tarptautinės parodos katalogas, Vilnius, 2010 m. lapkričio 10 d.–2011 m. sausio 30 d., red. V. Dolinskas, B. Verbiejūtė, Vilnius 2010

Echa antyku w arrasach Zygmunta Augusta. Rodowód jednego gestu [złożony do druku]

The History of Noah and The History of the Tower of Babel from the Tapestry Collection of Sigismund Augustus – Replicas and Transmutations, „Folia Historiae Artium" [złożony do druku]

Michiel Coxcie i temat heroiczny [złożony do druku]

Nowo odnaleziona tazza z warsztatu Hermanna Plexena. Przyczynek do złotniczych zamówień Zygmunta III Wazy [złożony do druku; współautor: D. Nowacki]

O kilku manierystycznych klejnotach na światowym rynku antykwarycznym, [w:] *Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce*, Materiały sesji naukowej, Wilanów, maj 2009 [złożony do druku; współautor: D. Nowacki]

O niektórych klejnotach i akcesoriach stroju kobiecego w XVI i początkach XVII wieku, [w:] *Theatrum Mulierum. Ubiory kobiece w XVI i początkach XVII wieku*, Materiały sesji zorganizowanej przez Muzeum w Rybniku, 23 II 2007 [złożony do druku]

O tkaninach, które zdobią i znaczą, [w:] *Tekstylia w zbiorach sakralnych – teraźniejszość i przyszłość. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie.* Materiały z sesji naukowej, Jasna Góra, 3–4 grudnia 2009 [złożony do druku]

KATALOGI, HASŁA KATALOGOWE:

[1 hasło w:] *La tapisserie tournaisienne au XVe siecle* [kat. wyst.], Tournai 1967, s. 28, kat. 14

[10 haseł w:] *Sztuka dworu Wazów w Polsce. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, maj – czerwiec 1976. Katalog*, red. A. Fischinger, Kraków 1976, s. 65, 83, 98–101, 105–107, 164–165, 184, 200–201, 203, 207–209, kat. 107, 108, 189, 259, 260, 261, 270, 288, 289, 290–292

[2 hasła w:] *Tkanina turecka XVI–XIX w. ze zbiorów polskich* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie] wrzesień–listopad 1983, Warszawa 1983, s. 59–60, kat. 128–129

[2 hasła w:] *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683* [Historisches Museum der Stadt Wien], Wien 1983, s. 109, 123, kat. 12/1, 13/2

[41 haseł w:] *Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa jubileuszowa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetlecie bitwy. Tło historyczne i materiały źródłowe*, I, red. J. Szablowski, Kraków 1990, s. 152–156, 159–160, 180–186, 220, 225–228, 265–266, 274–280, 299–301, 310–311, 314–315, 320–328, 331–335, kat. 137, 138, 140, 143, 144, 152 [współautor: A Szweykowska], 218, 222, 225, 306, 307, 324, 327, 461, 481–486, 546, 547, 552, 586, 595, 609–612, 614–619, 622, 623, 635–638

[11 haseł w:] *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu*, red. J. Szablowski, wyd. 1, Warszawa 1990, s. 243, 244, 250–252, kat. 105, 107, 135–143
[to samo w:] *Les Collections du château royal du Wawel*, Varsovie 1990
Le Collezioni del Castello Reale der Wawel, Varsavia 1990
La Colleccion del Castillo Real de Wawel, Varsovia 1990
Collections of the Royal Castle of Wawel, wyd. 1, Warsaw 1990
Kunstschätze des Königlisschlosses Wawel, wyd. 1, Warschau 1990

[9 haseł w:] *Nabytki Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu w latach 1990–1991*, „Studia Waweliana", 1, 1992, s. 131–133, kat. 27, 31–38

[9 haseł w:] *Zbiory Wawelskie, zakupy – depozyty – dary 1990–1991. Katalog wystawy*, Kraków 1992, s. 28–29, 34–37, kat. 36, 51–58

Katalog arrasów wawelskich, [w:] *Arrasy Wawelskie*, Warszawa 1994, s. 349–351
Catalogue of Wawel Arrases, [w:] *The Flemish Arrases of the Royal Castle in Cracow*, Warsaw 1994, s. 349–351

[9 haseł w:] *Tyniec. sztuka i kultura Benedyktynów od wieku XI do XVIII. Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, październik–grudzień 1994*, Kraków 1994, s. 100–107, 110, kat. V/4–V/11, VII/5

[11 haseł w:] *Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu*, red. J. Szablowski, wyd. 2, Warszawa 1994, s. 243, 244, 250–252, kat. 105, 107, 135–143
[to samo w:] *Collections of the Royal castle of Wawel*, wyd. 2, Warsaw 1994
Kunstschätze des Königlisschlosses Wawel, wyd. 2, Warschau 1994

[1 hasło w:] *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*, [kat. wyst., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunst- und Ausstellungshalle des Bundesrepublik Deutschland, Bonn], Dresden 1995, s. 196, kat. 194

[1 hasło w:] *Narodziny stolicy. Warszawa w latach 1596–1668* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], red. P. Mrozowski, M. Wrede, Warszawa 1996, s. 258, kat. VI 24

Stan zachowania i konserwacja 1995 r., [w:] *Klejnoty monarsze. Skarb ze Środy*

Śląskiej, red. J. Pietrusiński, J. Witkowski, Wrocław 1996, s. 107, 109–113, 115, 118, 120–121, 123 [współautor: D. Nowacki]

[2 hasła w:] *Tron Pamiątek ku czci „Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III Sobieskiego Króla Polskiego" w trzechsetlecie śmierci 1696–1996* [kat. wyst., Muzeum-Pałac w Wilanowie], Warszawa 1996, s. 156–160, 166, kat. 95, 107

[2 hasła w:] *Land of the Winged Horsemen. Art in Poland 1572–1764* [kat. wyst.], red. J.K. Ostrowski, Alexandria [Virginia] 1999, s. 170–171, 202–203, kat. 35, 52

[9 haseł w:] *Ornamenta Ecclesiae Poloniae. Skarby sztuki sakralnej*, Zamek Królewski w Warszawie, 15 maja – 8 sierpnia 1999, red. P. Mrozowski, A. Badach, Warszawa 1999, s. 86–87, 97, 114–115, 124, 132, 144–147, 174–175, kat. XVII, XXVII, XLII, XLIX, LVIII [współautor: D. Nowacki], LXVIII–LXX, XCIV [współautor: D. Nowacki]

[3 hasła w:] *War and Peace. Ottoman-Polish Relations in the 15th–19th Centuries* [kat. wyst.], Istambul 1999, s. 122, 215, 389, kat. 20, 111, 305
[3 hasła w:] *Wojna i Pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 25 lutego – 3 maja 200 roku*, Warszawa 2000, s. 118, 211, 385, kat. 20, 111, 305

[1 hasło w:] *Bona Sforza, królowa Polski, księżna Bari. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu, 14 września – 19 listopada 2000,* Kraków 2000, s. nlb., kat. 124

[2 hasła w:] *Kraj skrzydlatych jeźdźców. Sztuka w Polsce 1572–1764*, Zamek Królewski w Warszawie, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, K. Kuczman, [Warszawa] 2000, s. 170–171, 202–203, kat. 35, 52

[2 hasła w:] *Vilniaus Klasicizmas. Parodos Katalogas*, [kat. wyst., Lietuvos Dailes Muziejus], Vilnius 2000, s. 316–318, kat. VIII 116, VIII 117

[17 haseł w:] *WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, 1: Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000; Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu, maj–wrzesień 2000. Katalog*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 33–34, 36–37, 45–46, 62–64, 86–87, 113–115, 117–118, 122–124, 127–128, 145–146, 151–152, 162–163, kat. I/1, I/4–5 [współautor: Z. Żygulski jun.], I/13, I/26–27, I/47, I/74–75, I/77, I/83, I/84 [współautor: D. Nowacki], I/85, I/89, I/113, I/126, I/139
[17 haseł w:] *WAWEL 1000–2000. Jubilee Exhibition, 1: Artistic Culture of the Royal Court and the Cathedral, Wawel Royal Castle, May–July 2000; Cracow Cathedral – the episcopal, royal and national shrine, Wawel Cathedral Museum, May–September 2000. Catalogue*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 33–35, 37, 45–46, 64–66, 89–

91, 118–122, 127–129, 132–134, 151–152, 158, 169–170, kat. I/1, I/4–5 [współautor: Z. Żygulski jun.], I/13, I/26–27, I/47, I/74–75, I/77, I/83, I/84 [współautor: D. Nowacki], I/85, I/89, I/113, I/126, I/139

[1 hasło w:] *WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, 2, Skarby Archidiecezji Krakowskiej* [Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie]. *Katalog*, Kraków 2000, s. 211–212, kat. II/200
[1 hasło w:] *WAWEL 1000–2000. Jubilee Exhibition, 2: The Treasures of the Archdiocese of Cracow, Archdiocesan Musum in Cracow, May–September 2000. Catalogue*, Kraków 2000, s. 225, kat. II/200

[2 hasła w:] *W kręgu klasycyzmu wileńskiego* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie], red. E. Charazińska, R. Bobrow, Warszawa 2000, s. 531–534, kat. 116–117

[1 hasło w:] *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle* [kat. wyst., Abbaye Royale de Fontevraud], Paris 2001, s. 361, kat. 154 [współautor: P. Szlezynger]

[2 hasła w:] *Le retour des tresors polonais* [kat. wyst., Musée de Québec, 8 II – 6 V 2001], Quebec 2001, s. 84–85, kat. 12, 17

[7 haseł w:] *Arcydzieła sztuki perskiej ze zbiorów polskich* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie], red. T. Majda, Warszawa 2002, s. 90, 92, 95, 101, kat. 36, 49–50, 77, 120–122

[5 haseł w:] *The Eagle and Three Crowns. Polish-Swedish Relations across the Baltic from the 16th to the 18th Centuries. Supplement*, The Warsaw Royal Castle, Warszawa 2002, s. 86–87, 104–105, 115, 126, 157, kat. I 31, II 47 [współautor: D. Nowacki], II 78, II 110, III 95
[5 haseł w:] *Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*, red. K. Połujan, [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], Warszawa 2002, s. 118–119, 159, 181–182, 203–204, 271, kat. I 31, II 47 [współautor: D. Nowacki], II 78, II 110, III 95

Namiot turecki z XVII wieku. Zamek Królewski na Wawelu. Pokaz. Maj – grudzień 2002, Kraków 2002
A Seventeenth Century Turkish Tent. Wawel Royal Castle. On View. May – December 2002, Cracow 2002

[wstęp w:] *Elegancia Stredoveku a Nadhera Renesancie* [kat. wyst., Spisske Muzeum, Levoča], Levoča 2003, s. nlb.
Wstęp [w:] *Elegancja średniowiecza, splendor renesansu. Wystawa rekonstrukcji strojów historycznych od XIII do początku XVII wieku* [Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu],

Nowy Sącz 2004, s. nlb.

[2 hasła w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła* [kat. wyst., Muzeum Historyczne Miasta Gdańska], Warszawa 2004, s. 144, 146, kat. I. 38–I. 39

[1 hasło w:] *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu], red. J. Dziubkowa, Poznań 2004, s. 373, kat. 627

[2 hasła w:] *Polski Korona. Motywy wawelskie w sztuce polskiej 1800–1939*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, lipiec – październik 2005 [katalog wystawy], red. A. Janczyk, K. Kuczman, Kraków 2005, s. 322–324, kat. V/30–V/31

[1 hasło w:] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 29 kwietnia – 1 sierpnia 2004*, Kraków 2005, s. 201–202, kat. VII/43

[41 haseł w:] *Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich. Katalog wystawy, lipiec–wrzesień 2006*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, red. M. Piwocka, Kraków 2006, s. 38, 39, 41–44, 46, 51, 55, 61, 62, 64, 65, 75–78, 80–85, 94–101, 105–109, 111, 112, 115, 120, 121, 125, 132–139, kat. 1, 2, 4–7, 9, 14, 18, 24, 25, 27, 28, 38–40, 42–46, 51–56, 60–62, 64, 65, 68, 73, 74, 78, 85–89

[2 hasła w:] *U tronu Królowej Polski. Jasna Góra w dziejach kultury i duchowości polskiej. Katalog wystawy pod kierunkiem Jana Golonki OSPPE, Przemysława Mrozowskiego, Jerzego Żmudzińskiego, Zamek Królewski w Warszawie, 15 grudnia 2006 – 11 marca 2007*, Warszawa 2006, s. 110–117, 242–245, kat. 31, 90 [współautor: D. Nowacki]

[1 hasło w:] *Bona Sforza. Regina di Polonia e Duchessa di Bari. Catalogo della Mostra*, red. M.S. Caló Mariani, G. Dibenedetto, 2, Roma 2007, s. 254–255, kat. II.159

[4 hasła w:] *Imagines Potestatis. Insygnia i znaki władzy w Królestwie Polskim i Zakonie Niemieckim. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku, 8 czerwca – 30 września 2007 roku*, red. J. Trupinda, Malbork 2007, s. 398–399, 470–472, kat. III.3.14, III.3.15, IV.27, IV.28

[1 hasło w:] *Zbiory wawelskie: zakupy – depozyty – dary 2000–2006. Katalog wystawy* [Zamek Królewski na Wawelu], *lipiec – październik 2007*, Kraków 2007, s. 29–30, kat. 31

[1 hasło w:] *Pamięć o wiedeńskiej odsieczy. Wystawa w 325 rocznicę zwycięstwa pod Wiedniem*, Zamek Królewski na Wawelu, wrzesień – grudzień 2008, red. K. Kuczman,

Kraków 2008, s. 65–66, kat. 31

[15 haseł w:] *Skarbiec katedry wileńskiej*, Zamek Królewski w Warszawie, Zamek Królewski na Wawelu, Warszawa 2008, s. 108, 122, 125, 139, 142–143, 158–159, 200–205, 220, 238–239, kat. 2 [współautor: D. Nowacki], 7, [współautor: R. Pauliukieviciutė], 9 [[współautor: D. Nowacki]], 16 [współautor: R. Pauliukieviciutė], 18 [współautorzy: M. Adamska, D. Nowacki], 26 [współautor: D. Nowacki], 57–62, 75, 94–95 [współautor: R. Pauliukieviciutė]

[9 haseł w:] *Tesori d'arte di Cracovia dal Museo Reale di Wawel*, Lecce, Museo Provinciale Sigismodo Castromediano, 18 dicembre 2008–22 marzo 2009, Roma 2008, s. 41–46, 93–98, kat. 16–19, 73–77

[6 haseł w:] *Wawel w Wilnie. Od Jagiellonów do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów Tysiąclecia Litwy w Muzeum Sztuki Stosowanej, 5 lipca – 4 października 2009 roku*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Litewskie Muzeum Sztuki, Muzeum Narodowe – Pałac Wielkich Książąt Litewskich, Wilno 2009, s. 45–49, 106–107, kat. I/4–I/8, IV/1
[to samo w:] *Wawel in Vilnius. From the Jagiellonians to the end of the Polish-Lithuanian Commonwealth* (…), Vilnius 2009
Vavelis Vilniuje. Nuo Jogailačių iki Abiejų Taurų Respublikos pabaigos (…), Vilnius 2009

[8 haseł w:] *Zbiory wawelskie. Nabytki 2008. Katalog wystawy, czerwiec – wrzesień 2009*, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2009, s. 40–43, 77, kat. 38–39

[1 hasło w:] *Amor Polonus czyli miłość Polaków*, [kat. wyst., Muzeum Pałac w Wilanowie], red. T. Grzybkowska, D. Walawender-Musz, Z. Żygulski jun., Warszawa 2010, s. 132

[56 haseł w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy, 15 lipca – 30 września 2010*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 2, Kraków 2010, s. 77–133, kat. 26–81

[3 hasła w:] *Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection* [kat. wyst., Tokyo Fuji Art Museum; Suntory Museum, Osaka; Kitakyushu Municipal Museum of Art, Riverwalk Gallery; Hiroshima Prefectural Art Museum] red. M. Ozga, K. Połujan, Tokyo 2010, s. 193, kat. 62–64

[3 hasła w:] *Sapiehowie*, [kat. wyst., Zamek Królewski na Wawelu – złożone do druku]

RECENZJE, OMÓWIENIA, WSPOMNIENIA:

Odsiecz wiedeńska 1683 – jubileuszowa wystawa na Zamku Królewskim w Krakowie, „Biuletyn Historii Sztuki", 45, 1983, nr 3–4, s. 462–466 [współautor: J.T. Petrus]

Jerzy Szablowski (1906–1989), „Muzealnictwo", 33, 1990, s. 89–92 [współautor: J.K. Ostrowski]

Jerzy Szablowski (1906–1989), „Folia Historiae Artium", 27, 1991, s. 5–12

Tyniec. sztuka i kultura Benedyktynów od wieku XI do XVIII – na marginesie wystawy, „Studia Waweliana", 4, 1995, s. 168–179 [współautorzy: K. Czyżewski, D. Nowacki]

Kilka słów o „Świętych Pamiątkach Warszawy" – na marginesie katalogu wystawy „Varsavia Sacra", „Mazowsze", 1997, nr 1–2, s. 189–199 [współautorzy: K. Czyżewski, D. Nowacki]
Od Wydawcy, [w:] *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991*, red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 7–8

Wstęp, [w:] *WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa*, 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000; Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu, maj–wrzesień 2000. Katalog*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 11–28 [współautorzy: K.J. Czyżewski, D. Nowacki]

Konferencja naukowa w Wilanowie: Koral, perła i inne wątki. Biżuteria w Polsce, „Zegarki & biżuteria", nr 133, czerwiec 2009, s. 6–7 [współautor: D. Nowacki]

PRACE POPULARNONAUKOWE:

Wschód w zbiorach wawelskich. Przewodnik, wyd. 1, Kraków 1976 [współautorzy: J.T. Petrus, M. Piątkiewicz-Dereniowa]
L'Orient dans les collections du Wawel. Guide, Kraków 1977 [współautorzy: J.T. Petrus, M. Piątkiewicz-Dereniowa]
The Orient in the Wawel Collections. Guide-book, Kraków 1977 [współautorzy: J.T. Petrus, M. Piątkiewicz-Dereniowa]

Arrasy z groteskami z kolekcji Zygmunta Augusta [Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], Warszawa 1981
Grotesques Tapestries from the Collection of King Sigismund Augustus [Wawel State

Collections of Art], Warszawa 1981

Namioty wschodnie [Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], Warszawa 1982
Oriental Tenst [Wawel State Collections of Art], Warszawa 1982

Tureckie kobierce modlitewne [Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], Warszawa 1982
Turkish Prayer-Rugs [Wawel State Collections of Art], Warszawa 1982

Chorągwie tureckie [Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], Warszawa 1983
Turkish Banners *[Wawel State Collections of Art], Warszawa 1983*

Kobierce perskie [Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu], Warszawa 1983
Persian Carpets [Wawel State Collections of Art], Warszawa 1983

Rocznice, „Poznaj swój kraj", XXVI, 1983, nr 7 (266), s. 3–7 [współautor: J.T. Petrus]

Odsiecz Wiedeńska 1683. Wystawa w Zamku Królewskim na Wawelu w trzechsetną rocznicę bitwy. Przewodnik, Kraków 1984 [współautorzy: A. Franaszek, J.T. Petrus]
The Relief at Vienna in 1683. The Exhibition in the Wawel Royal Castle on the 300th Anniversary of the Battle. A Guide, Kraków 1984 [współautorzy: A. Franaszek, J.T. Petrus]

Wschód w zbiorach wawelskich. Przewodnik, wyd. 2, Kraków 1988 [współautorzy: J.T. Petrus, M. Piątkiewicz-Dereniowa]

Klejnoty w dawnej Polsce (część I), „Sztuka złotnicza", 1999, nr 4, s. 26–27 [współautor: D. Nowacki]

Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa [Informator Biura Festiwalu Kraków 2000], Kraków 1999, s. 6–16, 25–26 [współautor: D. Nowacki]
Wawel 1000–2000. Jubilee Exhibition, Kraków 1999, s. 6–16, 25–26 [współautor: D. Nowacki]

Klejnoty w dawnej Polsce (część II). „Sztuczki" do naszywania – pantaliki, „Sztuka złotnicza", 2000, nr 1, s. 26–27 [współautor: D. Nowacki]

Klejnoty w dawnej Polsce (część III). Krzyżyki w czasach gotyku, renesansu, manieryzmu, „Sztuka złotnicza", 2000, nr 2, s. 20–21 [współautor: D. Nowacki]

Skarby Wawelu, „Wiedza i Życie", nr 785 (V/2000), s. 54–57 [współautor: D. Nowacki]

WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, 5 maja – 30 lipca 2000. Przewodnik, Kraków 2000 [współautorzy: K.J. Czyżewski, D. Nowacki]

WAWEL 1000–2000. Jubilee Exhibition, 5 May – 30 July 2000. Guidebook, Kraków 2000 [współautorzy: K.J. Czyżewski, D. Nowacki]

Arrasy Zygmunta Augusta, Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2007
Arazzi di Sigismondo Augusto, Castello reale del Wawel. Collezione Statale d'Arte, Cracovia 2007
The Tapestries of Sigismund Augustus, Wawel Royal Castle. State Art Collections, Kraków 2007
Tapisseries de Sigismund-Auguste, Château Royal du Wawel. Collections Nationales de l'Art, Cracovie 2007

Sztuka Wschodu [przewodnik], Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2008
Art of the Orient [Guidebook], Kraków 2008
L'art de l'Orient [Guide], Kraków 2008
L'arte dell' Oriente [Guida], Kraków 2008
El arte de Oriente [Guia], Kraków 2008
Die Kunst des Orients, [Führer] Kraków 2008

Arrasy króla Zygmunta Augusta. Rośliny, Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010

Arrasy króla Zygmunta Augusta. Zwierzęta, 1, Zamek Królewski na Wawelu. Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010

Arrasy wawelskie, [w:] *Dynastie Europy*, 1: *Jagiellonowie. Biografie, herby, drzewa genealogiczne*, [Warszawa 2010], s. 104–111

Banderia Prutenorum – najstarszy Fahnenbuch Europy, [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Wystawa, 15 lipca – 30 września 2010*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010, s. 11–14
Banderia Prutenorum (Banners of the Prussians) – the oldest Flag Book in Europe, [w:] *The Token of a magnificent victory. To mark the six-hundredth anniversary of the battle of Grunwald. Exhibition 15July – 30 September 2010*, Wawel Royal Castle, Kraków 2010, s. 11–14

Chorągwie grunwaldzkie – znaki pamięci, [w:] *Wawel. Obchody 600-lecia Wiktorii. Grunwald 1401-2010*, dodatek do „Rzeczpospolita", 1 VII 2010, s. 4

Grunwaldzkie chorągwie, [w:] *Bitwa pod Grunwaldem w sztuce i tradycji. Spotkania pod Grunwaldem*. Dodatek do „Spotkania z zabytkami", 34, 2010, 5–6, (279–280), s. 33–36

Odtworzone chorągwie grunwaldzkie w Zamku Królewskim na Wawelu,
Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010

Znaki świetnego zwycięstwa, „Focus Historia", 2010, nr 7–8 (lipiec–sierpień), s. 70–71

PRACE REDAKCYJNE:

Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX [kat. wyst., Państwowe Muzeum Sztuki Białoruskiej SRR w Mińsku, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu],
red. M. Hennel-Bernasikowa, M. Piwocka, Mińsk 1990

Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991, red. M. Piwocka, Kraków 1997

Festina lente. Prace ofiarowane Andrzejowi Fischingerowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 1998

WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa, 1: Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000; Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu, maj–wrzesień 2000. Katalog, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000

Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich. Katalog wystawy, lipiec–wrzesień 2006, Zamek Królewski na Wawelu–Państwowe Zbiory Sztuki, red. M. Piwocka, Kraków 2006

(zestawił Dariusz Nowacki)

PRZEDWCZESNE PODSUMOWANIE
– UWAGI O NAUKOWEJ AKTYWNOŚCI MAGDALENY PIWOCKIEJ

Napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i obroniona w 1964 r. praca magisterska poświęcona najstarszej i jednej z najcenniejszych tapiserii w zbiorach polskich – burgundzkiej *Historii rycerza z łabędziem* – zdeterminowała naukowe zainteresowania Magdaleny Piwockiej. Świadczy o tym już Jej pierwsza publikacja (jeśli nie liczyć zwięzłego hasła w katalogu wystawy z Tournai, którego ktoś „zapomniał" podpisać jej syglami). Ów artykuł – obszerna monografia burgundzkiej tapiserii ze zbiorów wawelskich (wyd. 1968) do dziś pozostaje wzorem gruntownej erudycji i jasności naukowych wywodów Autorki.

W otchłani późnego średniowiecza

Choć zajmując się *Historią rycerza z łabędziem* tylko w niewielkim stopnia mogła zrealizować swe młodzieńcze marzenia o studiowaniu franko-flamandzkich rękopisów iluminowanych w Bibliotece Czartoryskich (przekreślone przez jasno wyartykułowane veto osoby, która „zarezerwowała" już ten temat) – chyba nigdy nie żałowała obranej drogi. Nie uległa bez reszty urokom średniowiecza, choć wydawać by się mogło, że pociągnie ją świetlany przykład koleżanki z czasów szkolnych, która w miejsce prof. Lecha Kalinowskiego jest dziś prawdziwym epicentrum krakowskiej mediewistyki. Późniejsze „wycieczki" w średniowiecze owocowały tak znaczącymi dokonaniami jak artykuł o nowoodkrytej bursie skrzynkowej w Sulisławicach (1993)[1] czy komunikat o zaginionym klejnocie biskupa Jana Rzeszowskiego (2001), a także hasła katalogowe o czternasto- i szesnastowiecznych tekstyliach z katedry na Wawelu (2000, 2007). Profesorowi Gadomskiemu zadedykowała przewrotny tekst o gotyckiej figurze ... na Wyspach Kanaryjskich, odtworzonej w olejnym obrazie, który od lwowskich Dominikanów trafił do Krakowa (2007).

Dr Jerzy Pietrusiński, który miał odwagę przyznać się do sceptycyzmu względem ultimatum postawionego przez konserwatora skarbu ze Środy Śląskiej – a chodziło o udział dr Piwockiej w dokumentacji zabiegów przeprowadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie w 1995 r. – później wielokrotnie ustępował przed siłą Jej argumentacji. Wbrew teoretycznym założeniom ministerialnej komisji pod kierunkiem prof. Gieysztora o nie rekonstruowaniu korony średzkiej – pod wpływem perswazji naszej Uczonej (mającej jedynie status dokumentalistki), popartej argumentami wynikającymi ze starannego oglądu pieczołowicie konserwowanych segmentów, udało się m.in. poszerzyć zakres prac o rekonstrukcję bryły tego klejnotu. Zachowując zasady dyskrecji, doprowadziła – wbrew stanowisku Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków – do szeregu badań fizykochemicznych wyselekcjonowanych próbek pobranych z korony i zapony średzkiej. Opublikowana pod koniec 2006 r. książka zawierająca m.in. syntetyczny skrót z dokumentacji konserwatorskiej tylko częściowo uwzględnia Jej obserwacje poczynione w krakowskiej pracowni Wojciecha Bochnaka, zawarte w dokumentacji.

---

[1] Prof. Gadomski w addendzie do swego opus magnum przywołując ten dwustronnie malowany obraz, potwierdził ustalenia Piwockiej – J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470 – addenda*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 1, 1995, s. 32, 36.

Katedralia i vexilia

Najbardziej spektakularny dowód zainteresowania sztuką gotycką w Polsce dała dr Piwocka angażując swe dyplomatyczne zdolności w doprowadzenie do konserwacji namalowanego na płótnie obrazu *Salvator Mundi* oraz pary monumentalnych skrzydeł dawnego ołtarza głównego w katedrze na Wawelu. Zredagowane przez Nią, choć niekoniecznie sygnowane, pisma do rozmaitych osób i instytucji (ze Społecznym Komitetem Ochrony Zabytków Krakowa na czele) oraz wiele godzin poświęconych na cierpliwe przekonywanie wszystkich odpowiedzialnych i nieodpowiedzialnych decydentów – dały efekt, który mogliśmy po raz pierwszy podziwiać na wystawie *WAWEL 1000–2000*, a obecnie – w Muzeum Katedralnym oraz pośrodku tej niezwykłej świątyni[2]. Również sukcesem zakończyły się Jej starania o kompleksową konserwację wawelskich tkanin grobowych (2001–2002)[3], choć dobra wola w tym względzie ówczesnego proboszcza katedry spotkała się z „oporem materii". „Czynnik ludzki", a następnie zmiana gospodarza skutkowały opóźnieniem decyzji o konserwacji tkanin z grobu królowej Jadwigi (2006–2008) i brakiem do dnia dzisiejszego odpowiedniej kasety-gabloty ekspozycyjnej. Okazało się przy tym, iż inicjatorka, ekspert i dotychczasowa protokolantka w jednej osobie stała się co najmniej niemile widziana – i to na Wawelu! – jako świadek zabiegów wokół szat królowej. W tego typu sytuacjach, w zetknięciu z ludzkimi kompleksami, dr Piwocka nieodmiennie wykazywała hart ducha, który służył zabytkom, niekoniecznie – Jej samej.

Jeszcze dwa katedralne wątki w działalności Uczonej warte są odnotowania. Po sukcesie wystawy *L'Europe des Anjou* (Fontevraud 2001), na której Wawel reprezentował ledwie jeden zabytek, w 2004 r. przygotowała, z konieczności w znacznym stopniu „fotograficzno-papierową", popularnonaukową ekspozycję *Hedvige d'Anjou, Roi de Pologne* (Angers 2004, w ramach Roku Polskiego we Francji). Profesjonalizm tego przedsięwzięcia docenili francuscy gospodarze i bardzo liczni zwiedzający, choć trwałą pamiątką po nim pozostaje tylko ważny artykuł prof. Krzysztofa Stopki w okolicznościowym wydawnictwie, zresztą sprowokowany przez Autorkę wystawy[4]. Po latach Uczona zainspirowała krakowską hafciarkę do użycia motywu pieczęci majestatowej z wizerunkiem królowej Jadwigi do dekoracji ornatu, który pozostaje najcenniejszym artystycznie okazem współczesnej sztuki tekstylnej, o jaki wzbogacił się skarbiec katedry na Wawelu[5]. Drugie przedsięwzięcie, które dr Piwocka

[2] Owocem prac konserwatorski stały się gruntowne studia: J. Gadomski, *Późnogotyckie ratabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, Kraków 2001 (Ars Vetus et Nova, 3); idem, *Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu,* [w:] *Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata*, red. G. Jurkowlaniec, Warszawa 2006 („Ikonotheka", 19, 2006), s. 161–166; M. Schuster-Gawłowska, *Salvator Mundi – późnogotycki obraz na płótnie z Katedry na Wawelu. Konserwacja i technologia*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Szuki", 17, 2006, nr 1–2 (64–65), s. 4–13; H. Małkiewiczówna, *Salvator Mundi – późnogotycki obraz na płótnie z Katedry na Wawelu. Uwagi o ikonografii i stylu*, tamże, s. 14–36.

[3] Por. artykuł prof. Heleny Hryszko w niniejszym tomie.

[4] K. Stopka, *Hedvige d'Anjou, Reine de Pologne (1384–1399)*, „303. Arts Recherches et Créations", nr 83, [2004], s. 1–12.

[5] J. Zietek, *Omówienie wystawy (koncepcja ideowa i artystyczna) oraz założenia i program prowadzonych warsztatów,* [w:] *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja Kościoła. Teksty referatów wygłoszonych podczas sesji naukowej, 8 czerwca 2005, Kraków*, Instytut Jana Pawła II w Krakowie, Chrześcijańskie Stowarzyszenie Twórców Sztuki Sakralnej „Ecclesia", s. 53–55, il. 1–2 i na okładce; *Haftowane szaty liturgiczne. Wystawa prac Janiny Ziętek*, Instytut Jana Pawła II w Krakowie, Chrześcijańskie Stowarzyszenie Twórców Sztuki Sakralnej „Ecclesia", Kraków, czerwiec–wrzesień 2005, s. 10, il. 3–4.

zainicjowała i w latach 2008–2009 doprowadziła do szczęśliwego finału to skompletowanie rekonstrukcji kopii chorągwi krzyżackich w Zamku Królewskim na Wawelu. Brakujące 35 sztandarów wykonało dziewięcioosobowe grono specjalistów z tutejszej Pracowni Konserwacji Tkanin oraz konserwatorka z krakowskiej ASP[6].

Niestety, blisko dwudziestoletnie starania bohaterki tego tekstu o kompleksową konserwację unikatowego zespołu chorągwi w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu dopiero obecnie – już z Jej czysto „dekoracyjnym" udziałem – zaczynają przynosić pierwsze owoce. Nagła śmierć konserwatorki na początku lat osiemdziesiątych zniweczyła Jej plany wykonania kopii wielkiej chorągwi nadwornej z czasów Zygmunta Augusta. Zorganizowana przed kilkunastu laty wizyta konserwatorki z Danii usiłującej oswoić krakowskich specjalistów z procesem klejenia jedwabiu, z powodzeniem stosowanym m.in. w sztokholmskim Armemuseum, a następnie studyjny wyjazd wawelskiego konserwatora do Danii – dopiero od kilku lat skutkują programem, który – miejmy nadzieję – przybliży nas do tak potrzebnej nowoczesnej konserwacji i ekspozycji tych wyjątkowych dzieł sztuki i pamiątek historycznych. Ich promocji służyło wystąpienie na międzynarodowej sesji weksylologicznej w Sztokholmie (2003, publ. 2004) oraz erudycyjny artykuł poświęcony sztandarowi Karola X Gustawa, opublikowany w „Livrustkammaren" (1997), a z uzupełnieniami – w „Studia Waweliana" (2002/2003). Przy opracowywaniu sztandaru, w magazynie Muzeum Pałacu w Wilanowie (1988) Uczona odkryła zapoznaną od 1883 r. szarfę zdobytą przez Stefana Czarnieckiego wraz z wawelskim proporcem. Zachowany fragment (ćwierć zabytku podzielonego jak relikwia między różne gałęzie rodziny Branickich) zidentyfikowała jako wykonany dla Magdaleny Sybilii von Sachsen (1617–1668), żony księcia elekta duńskiego Christiana (1603–1647), która po swej matce – także Magdalenie Sybilii (1587–1659) – przejęła monogram stanowiący skrót drugiego imienia, widoczny na szarfie. Szereg podobnych odkryć czeka w teczkach, w których Uczona pracowicie zbierała okruchy z historii wawelskich chorągwi, pracując nad naukowym katalogiem zbioru. Przy różnych okazjach udostępniała zainteresowanym te materiały i zdarzyło się już, że Jej ustalenia wracały do Niej jako cudze nowe odkrycia.

Arrasy

Pod przemożnym wpływem prof. Jerzego Szablowskiego, swego nauczyciela uniwersyteckiego, poświęciła się studiom nad najważniejszą wawelską kolekcją, zwieńczonymi tytułem doktora na podstawie dysertacji *Arrasy z groteskami z kolekcji króla Zygmunta Augusta*, przedstawionej na Wydziale Historyczno-Filozoficznym UJ (1974). Jeszcze przed obroną tej pracy weszła w skład zespołu przygotowującego monumentalną syntezę *Les tapisseries flamandes au Chateau du Wawel a Cracovie. Tresors du roi Sigismond II Auguste Jagellon* (Anvers 1972). Prawdziwie królewska promocja tej publikacji, z udziałem króla Belgów i jej twórców, na długo pozostała w pamięci, nie tylko pracowników Wawelu. Polska edycja tego luksusowego wydawnictwa zbiegła się w czasie z odkryciem na Kremlu

[6] Na ostateczny efekt tych zabiegów decydujące znaczenie miał udział innych osób – M. Piwocka, *Rekonstrukcje chorągwi grunwaldzkich*, [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy, 15 lipca – 30 września 2010,* Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki, 1, Kraków 2010, s. 204, przyp. 67.



Maurice Naessens, Dyrektor generalny Banque de Paris et des Pays-Bas, przedstawia Magdalenę Piwocką królowi Belgów Baudouinowi w czasie uroczystej prezentacji książki poświęconej arrasom Zygmunta Augusta, Bruksela, 12 grudnia 1972

Upadku moralnego ludzkości, którego fotografię, tak pomocną w rewindykacji, wydobyła dr Piwocka. Ujawnienie tego faktu skutkowało usunięciem z pracy życzliwej moskiewskiej korespondentki, która po wielu latach na Wawelu wyartykułowała swoje żale. Zredagowany i zawieziony przez dr Piwocką list do I Sekretarza KC wiadomej Siły Przewodniej z prośbą o zwrot na Wawel części narodowego skarbu – nie odniósł skutku. Tapiseria powróciła do Polski jako dar narodu radzieckiego do odbudowywanego Zamku Królewskiego w Warszawie. Na Wawelu gościła dopiero w 2000 r. wraz z odnalezionym przez dr Piwocką arrasem z Rijksmuseum – na wystawie, której Uczona skutecznie nadała międzynarodowy charakter.

Nawet pobieżny przegląd bibliografii wykazuje, ile lat dane było Jej czekać na możliwość zajęcia się ukochanym tematem jagiellońskiej kolekcji tapiserii. Systematycznie asystowała w prowadzonej konserwacji kolejnych arrasów, co pozwoliło na dogłębne poznanie materii tych dzieł. Miało to rozmaite skutki – o naukowych jeszcze zapewne niejednokrotnie przeczytamy i usłyszymy. Do quasi humorystycznych można zaliczyć zidentyfikowanie wśród drobnych ścinków odzyskanych z Rosji po traktacie ryskim małpiej pupy z *Dziękczynienia rodziny Noego*. Ten i kilka pomniejszych arrasowych fragmencików udało się dzięki Niej scalić w wawelskiej pracowni konserwatorskiej. Koordynowała współtworzony przez siebie program badawczy konserwacji arrasów, którego pierwszym etapem była pełna inwentaryzacja stanu zachowania tapiserii (2003–2004). Brała w niej udział w postawie najwłaściwszej dla skrupulatnego rozczytania zmian i przekształceń – na czworakach i na brzuchu w bezpośredniej styczności z oryginałem (a nie zza biurka).

W 1981 r. opublikowała maleńką popularną książeczkę w serii wydanej przez Krajową Agencję Wydawniczą. W 1994 r. ukazało się drugie polskie wydanie *Arrasów Wawelskich* (a także jego kuriozalne tłumaczenie na język angielski), w którym na nowo opracowała *Katalog arrasów wawelskich* (czego nie odnotowano nawet w spisie treści). Od wspomnianej jubileuszowej wystawy z 2000 r. datują się Jej kolejne naukowe wypowiedzi na temat arrasów – zarówno w formie popularnej (2007, 2010), haseł katalogowych (2000, 2008, 2009, 2010), przede wszystkim jednak erudycyjnych studiów na temat znaków tkackich (2007), antycznych i renesansowych inspiracji w twórczości Michiela Coxcie (2009, trzy artykuły złożone do druku) oraz powtórzeń i trawestacji serii *Dziejów Noego* (złożony do druku).

Zamiast arrasów

Lata „arrasowej wstrzemięźliwości" po obronie doktoratu niemal bez reszty wypełniały Uczonej rozmaite, nierzadko bardzo doraźne prace w dziale tkanin Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Także poza nim, by przywołać choćby pełniona przez Nią funkcję sekretarza wawelskiej Komisji Wycen Muzealiów (ponad sto posiedzeń w latach 1986–2004).

Nikt już chyba – poza projektantami – nie zdaje sobie sprawy ze skali Jej udziału w powstawaniu nowoczesnego magazynu tkanin na Wzgórzu Wawelskim (koncepcje i projekty 2001–2004, realizacja 2005). Projekt tego przedsięwzięcia, wielokrotnie podziwianego i naśladowanego, „wyjął" z Jej życiorysu setki godzin, spędzone na poznawaniu specyfiki funkcjonowania podobnych miejsc i konkretnych rozwiązań technicznych.

Drobiazgowe wizje lokalne w magazynach Abegg-Stiftung w Riggisbergu, Patrimonio Nacional w Madrycie, Museum für Angewandte Kunst w Wiedniu, Museo Poldi Pezzoli w Mediolanie i szeregu innych – nieodmiennie wywoływały zdziwienie gospodarzy Jej dociekliwością w sprawach tak odległych od historii sztuki. Dlatego też stała się różnorzędnym partnerem dla plastyków i wykonawców sprzętu magazynowego.

Efektem harmonijnej współpracy Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu z ks. Franciszkiem Walancikiem, proboszczem Katedry, stał się – z woli centralnych władz możliwy już 14 marca 1980 r. – zwrot do świątyni serii gobelinów, które przez wiele lat przygotowywano do powrotu na miejsce pierwotnego przeznaczenia. Dr Piwocka miała w tym spory, choc dyskretny udział. W utworzonej trzy lata wcześniej katedralnej pracowni konserwacji tkanin dokończono zabiegi umożliwiające rotacyjną ekspozycję we wnętrzu kościoła. Zatrudnione tam byłe pracownice Zamku (z nieodżałowaną Panią Kamą Piskozub na czele) na długie lata znalazły wdzięczne pole do działania.

Wystawy

Znacznie więcej czasu zajęły prace związane z wawelskimi wystawami: kwerendy merytoryczne, zbieranie materiałów w terenie, tworzenie scenariuszy, realizacja wypożyczeń, pisanie haseł i redakcja katalogów, popularyzacja oświatowa i medialna problematyki ekspozycji, konsultacje oprawy plastycznej. Wszystkie te przedsięwzięcia trzeba uznać za owoc zbiorowego trudu pracowników Wawelu, tym niemniej udział dr Piwockiej miał dla wielu z nich kluczowe znaczenie.

Przygotowania do ekspozycji *Sztuka dworu Wazów w Polsce* (Kraków–Sztokholm 1976) ograniczyły się z Jej strony do kwerendy i opracowania tekstyliów. Zaowocowały obszernym artykułem *„Aparat Królewski" – zespół szat liturgicznych z klasztoru SS. Wizytek w Warszawie* (1985), a po latach kolejnymi: wspomnianym opracowaniem proporca Karola Gustawa (1997, 2002/2003), *Polski strój Medyceusza* (1998), *O tkaninach, które zdobią i znaczą* (wygłoszony na Jasnej Górze, 2009, w druku). Pierwszy z wymienionych tekstów należy do kanonu polskiego piśmiennictwa o rzemiośle artystycznym, zdradza rozległość zainteresowań i klasę naukowego warsztatu Autorki, która nie tylko z tego powodu zaskarbiła sobie coś więcej niż tylko szacunek u Panien z Krakowskiego Przedmieścia.

Symptomatyczne są losy artykułu *Polski strój Medyceusza*, traktującego o konnym portrecie chłopca z zamku w Konopiště. Jego kluczowe ustalenia – identyfikacja portretowanego jako Ferdinanda II de'Medici (1610–1670), a autora płótna jako Justusa Sustermansa (1597–1681) – zostały „wystrzelone", za wiedzą choć bez zgody Naiwnej, w skądinąd bardzo potrzebnej krytycznej recenzji książki Mieczysława Morki[7]. Na szczęście po latach Naiwna odświeżyła znajomość z obrazem w Konopiště; w jak zwykle wnikliwym studium (1998), dedykowanym prof. Karolinie Lanckorońskiej. Przesądziła identyfikację modela i sprecyzowała datowanie wizerunku około 1622 r. Opowiadała nam o krakowskich historykach sztuki, którzy do dziś uważają, że ten świetny artykuł traktuje jedynie o kostiumologii...

[7] J.K. Ostrowski, J.T. Petrus, *Mieczysław Morka, „Polski nowożytny portret konny"*, „Folia Historiae Artium", 24, 1988, s. 177 (jako Justus Sustermans, portret Leopolda lub Ferdynada de'Medici, ok. 1625–1630). Sama Autorka odniosła się do zdarzenia z podziwu godną wstrzemięźliwością: M. Piwocka, *Polski strój Medyceusza*, „Folia Historiae Artium", Seria Nowa, 4, 1998, s. 234–235, 239.

Poprzedzona dwuletnią kwerendą, legendarna już dziś wystawa *Odsiecz wiedeńska 1683* (Kraków 1983) – wielka panorama stosunków polsko-tureckich i samej kampanii wiedeńskiej – powstała według scenariusza opracowanego wspólnie z Jerzym Petrusem. Została zrealizowana gigantycznym nakładem sił w ekstremalnych warunkach stanu wojennego. Dr Piwocka wzięła udział w realizacji wypożyczeń (750 obiektów), współpracowała przy oprawie plastycznej, wreszcie podpisała się pod 41 opracowanymi przez siebie hasłami katalogowymi. O tym, że nie miała zbyt wielu sprzymierzeńców w tytanicznej pracy nad katalogiem, świadczy fakt ukazania się tego wydawnictwa dopiero siedem lat po zamknięciu wystawy, na dodatek w okrojonej formie (m.in. bez specjalnie przygotowanych biogramów uczestników bitwy pod Wiedniem).

Likwidacji trzonu ekspozycji *Wschód w zbiorach wawelskich* – amfilady tureckich namiotów w salach na II piętrze zachodniego skrzydła Zamku – nie spowodowała osłabienia zainteresowań dr Piwockiej tą tematyką. Napisała kilka haseł katalogowych (Wiedeń 1983, Istambul 1999, USA 1999–2000, Quebec 2001, Lecce 2008) oraz jak dotąd najobszerniejszy i najbardziej wnikliwy artykuł poświęcony tureckim namiotom w Polsce (Istambul 1999, Warszawa 2000) – precyzją wywodu znacznie górujący nad uznaną, luksusową monografią tego tematu[8].

Ofiarowanie przez prof. Karolinę Lanckorońską niewielkiego tureckiego namiotu do zbiorów wawelskich w 1994 r. wywołał u Prawdziwych Polaków znad Tamizy falę oburzenia, która rozlała się w polonijnej prasie; celował w tym zasłużony „Dziennik Polski". W dość niewybredny sposób wypominano Donatorce antypatriotyczne wycofanie depozytu z Muzeum Polskiego im. gen. Sikorskiego, rozpisując się o unikatowości namiotu „spod Wiednia". Zdopingowało to dr Piwocką do zajęcia się tym tematem. Jej ustalenia z 1996 r. mają istotne znaczenie, nie tylko z punktu widzenia konserwatorskiego – zabytek nosi ślady różnego rodzaju zabiegów, które – jak twierdzą Znawcy – dyskwalifikują go jako eksponat. Uczona dokonała bardzo ważnego odkrycia, odczytując pieczątkę, którą oznaczano płótno w jednym z tureckich portów. Widniejąca na niej data 1695 przesądza o powstaniu namiotu co najmniej kilkanaście lat po odsieczy wiedeńskiej.

Konserwacja wielkiego dwumasztowego namiotu niebieskiego ze zbiorów wawelskich, przeprowadzona w Łodzi i Krakowie, zwieńczona pokazem na Wawelu w 2002 r., rzekomo skutkowała odnalezieniem kolejnej pieczątki z datą. Cicho o tym w literaturze przedmiotu, dla której jakakolwiek pewna przesłanka do ściślejszego datowania dzieła tej klasy ma zasadnicze znaczenie. Wawelskiemu pokazowi towarzyszył rachityczny folder, zamiast planowanego niewielkiego, bogato ilustrowanego katalogu z komentarzem konserwatorów tkanin.

Wieloletnie zainteresowania zabytkami jasnogórskimi, zwłaszcza darami wotywnymi uczestników kampanii wiedeńskiej, uwidoczniły się głównie we wspomnianym katalogu wystawy odsieczowej. Znacznie później (2006) powstał artykuł poświęcony ujawnionemu na Jasnej Górze bardzo zniszczonemu ornatowi uszytemu z reprezentacyjnego dworskiego kaftana. Tekst wygłoszony na pierwszej jasnogórskiej sesji naukowej poświęconej tekstyliom został złożony do planowanej publikacji, która jednak nie ukazała się. Z tego względu

[8] N. Atasoy, *Otağı Hümayun. The Ottoman Imperial Tent Complex*, Istanbul 2000.

trafił jako dar do księgi pamiątkowej dedykowanej prof. Zdzisławowi Żygulskiemu jun.

Wystawa *Tkaniny artystyczne z XVIII i XIX wieku* (Mińsk–Kraków 1990/1991), do której dr Piwocka wykonała kwerendę, scenariusz, wstęp historyczny do katalogu, oraz brała udział w realizacji ekspozycji w obu miastach, pozostała w pamięci zwiedzających nie tylko z powodu niezwykłego nagromadzenia kresowych tekstyliów. Oprócz niespotykanego od lat trzydziestych XX w. tak znakomitego zestawu unikatowych tkanin z wielu kolekcji, szczególne wrażenie sprawiał niebywały wykwit białoruskiego edytorstwa w formie dwóch broszur złączonych papierową opaską, zawierających takie perełki translatorstwa jak słynne „Schanowny czytaczu!". W ramach podsumowania wyników ekspozycji Uczona zorganizowała ogólnopolską sesję naukową, której materiały udało się wydać w 1997 r.

W czasie tej sesji ujawniła wyniki studiów archiwalno-historycznych i genetyczno-formalnych, prowadzonych wraz z Aleksandrą Kietlińską, dotyczących serii liczącej pierwotnie dwunaście gobelinów z Sali Bogiń w parku w Słonimiu (1784–1790), zamówionych przez Michała Kazimierza Ogińskiego (1730–1800) u Johanna Carla Kletscha (czynny 1782–1792). Autorki zidentyfikowały tkacza, kartonistę oraz wykorzystane wzory kompozycyjne. Skonstatowały, iż mamy do czynienia z najwybitniejszymi artystycznie gobelinami powstałymi w Rzeczpospolitej w XVIII stuleciu, znacznie przewyższającymi dokonania pracowni Glaize'a. Praca została zreferowana także na międzynarodowej konferencji *Silk – Different Aspects* (Sztokholm, 1–4 grudnia 1997), a streszczenie opublikowano w materiałach towarzyszących sesji.

Dalsze, żmudne poszukiwania, ułatwione przez nieocenionego Tadeusza Chruścickiego, a następnie Panią Izabellę Godlewską de Aranda, zaowocowały odkryciem trzech nieznanych dotąd tkanin z tego zespołu. Od 2008 r. aż pięć z siedmiu zachowanych tapiserii (w tym trzy jako depozyty) jest przechowywana w magazynach Zamku Królewskiego na Wawelu. Dr Piwocka streszczała wyniki swych dociekań na ten temat także w hasłach katalogowych (2000, 2009), poświęciła im jeszcze odrębny tekst (2009). Napisała go przymuszona zarzuconym Jej plagiatem z cudzych odkryć. Trzeba żywić nadzieję, iż Autorka upubliczni kiedyś korespondencję, w której miano czelność grozić Jej sądem. Symptomatyczne, że ogólnopolskie grono delegatów ze wszystkich oddziałów Stowarzyszenia Historyków Sztuki niemal w tym samym czasie powołało Ją w skład Sądu Koleżeńskiego SHS.

Wystawa *Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII* (1994) zawdzięcza Jej opracowanie tkanin (9 haseł), realizację techniczną i współautorstwo scenografii. Rok później wraz ze swymi wawelskimi współpracownikami omówiła naukowe ustalenia poczynione w czasie autopsji tynieckich zabytków na Wawelu.

Ekspozycja *WAWEL 1000–2000*, uhonorowana *Grand Prix* w konkursie na wydarzenie muzealne roku: *Sybilla 2000*, zwłaszcza w części poświęconej kulturze artystycznej dworu królewskiego i katedry nosiła wyraźne piętno dr Piwockiej. Dzięki Niej stało się możliwe harmonijne pogodzenie procedur regulujących funkcjonowanie państwowego muzeum z interesami Muzeum Archidiecezjalnego i Biura Festiwalu *Kraków 2000* oraz uwarunkowaniami właściwymi skarbcowi katedralnemu i zapatrywaniami strony kościelnej. O konserwatorskich sukcesach związanych z jubileuszową wystawą na Wawelu była już mowa na początku tego tekstu. Negocjacje wypożyczeń, m.in. z dziesięciu instytucji zagra-

nicznych, przemyślany dobór eksponatów, redakcja katalogu naukowego wymagająca na przykład delikatnych pertraktacji z autorami haseł, przekonanych o nietykalnej doskonałości swoich wyrobów – to wszystko właśnie Jej zawdzięczało swój ostateczny kształt. Sygnowała zaledwie siedemnaście not, ale niemal wszystkie pozostałe w części wawelskiej korygowała i uzupełniała, na końcu uzyskując akceptację tych, którzy je pisali, mając przeważnie o wiele mniejsze od Niej pojęcie o temacie swych dywagacji. Kilkudziesięciu osobom ułatwiła bezpośrednią autopsję konkretnych zabytków sprowadzonych, często po stuleciach, na miejsce swego pierwotnego przeznaczenia.

Jednym z pierwszych poważnych zajęć dr Piwockiej w dziale tkanin stała się inwentaryzacja kolekcji Włodzimierza i Jerzego Kulczyckich, której znaczącą część (66 obiektów) zakupiono na Wawel w 1964 r. W stulecie pierwszego nabytku Włodzimierza Kulczyckiego (2006) pokazano w Krakowie i Zakopanem scalone części tego zbioru. Katalog prezentacji, w znaczącej części napisany (wraz z dr Beatą Biedrońską-Słotową i Magdaleną Ozgą), a także zredagowany przez dr Piwocką, w 2007 r. wyróżniono III nagrodą w kategorii *Dokonanie z zakresu działalności naukowej* w konkursie *Sybilla 2006.*

Powyżej wspomniane przedsięwzięcia nie wyczerpują listy ekspozycji, w których powstanie była poważnie zaangażowana – np. w 2007 r. sporządziła scenariusz i kosztorys wystawy fotograficznej dla Kongresu Polonii Kanadyjskiej (*Odyseja skarbów wawelskich 1939–1961*), w następnym roku współorganizowała (z Magdaleną Ozgą) pokaz wawelskich nabytków z 2007 r. i stworzyła scenariusz wystawy *Sapiehowie* (kilkakrotnie odwoływanej i reaktywowanej, ostatnio z nowym scenariuszem). Dokonany przez Nią w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi przegląd kolekcji tkanin Sapiehów, proponowanej Zamkowi Królewskiemu na Wawelu jako ewentualny depozyt spadkobierców (grudzień 2009) stał się ostatnią czynnością twórczyni pierwszej koncepcji wspomnianej ekspozycji w ramach wawelskiego etatu.

Omówienie tej sfery aktywności dr Piwockiej ma służyć uświadomieniu niewspółmierności zaangażowania i efektywnej pracy do finalnego efektu i osobistych profitów. To specyfika zbiorowego działania muzealniczego, rodem ze szkoły prof. Szablowskiego, którego skutki są wypadkową wielu, czasami niezaplanowanych czynników.

Nie sposób też mówić o własnych profitach w wypadku całego szeregu realizowanych przez Nią przedsięwzięć, m.in. konsultacji naukowych dla studentów historii sztuki, nie tylko Uniwersytetu Jagiellońskiego, prowadzeniu dla nich zajęć z historii tkanin artystycznych i praktyki inwentaryzacyjnej u Karmelitów na Piasku, pomocy konserwatorkom tkanin w uzyskiwaniu uprawnień konserwatorskich, konsultacji programu oraz krytycznej lektury kilkusetstronicowej pracy doktorskiej na temat ubioru dworskiego w Polsce w epoce Jagiellonów (obronionej w Instytucie Nauk Pomocniczych Historii UJ). W latach 1986–1996 prowadziła regularne konsultacje prac dyplomowych w zakresie historii sztuki na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Niniejszy tom w niewielkim stopniu odzwierciedla Jej pozycję jako jednego z najważniejszych sprzymierzeńców krakowskich konserwatorów różnego pokolenia i specjalności. Od czterdziestu lat nigdy nie żałowała dla nich swego czasu i energii, czego skromnym, ale jakże wymownym dowodem są podziękowania w przypisach wielu artykułów, książek i dokumentacji. Jedną



Muzeum Narodowe w Krakowie, 1995

z jej rozlicznych opinii (*Czepce namalowane na obrazie Matki Boskiej Kalwaryjskiej*) opublikowano *in extenso* jako osobny rozdział dużej monografii (1995).

O malarstwie (przeważnie flamandzkim)

Konserwatorski rodowód ma kilka spośród napisanych przez Nią wnikliwych monografii obrazów – poza wspomnianym już studium o bursie skrzynkowej w Sulisławicach jest to artykuł o niezrealizowanym zapisie znamienitego śląskiego kolekcjonera dla zamku na Wawelu (*Wczesne dzieło Hendricka III van Cleve z kolekcji ks. Emila Szramka*, 2002) oraz praca Adoracja Matki Boskiej w asyście dwóch Świętych Janów w zbiorach katedry wawelskiej (2004) – pierwszy dedykowane prof. Lechowi Kalinowskiemu, drugi – O. Benignusowi Wanatowi. Do tej samej kategorii należą monografie napisane dla innych uczonych: prof. Karoliny Lanckorońskiej i prof. Jerzego Gadomskiego – o tych była już powyżej mowa, a także ofiarowane dr Andrzejowi Fischingerowi wspomnienie o nieszczęśliwie niezrealizowanej ofercie dla Zamku Królewskiego na Wawelu (*Diana i Akteon – epilog pewnej oferty*, 1998). Z trzech pozostałych malarskich monografii: *Elżbieta Stuart – „Nieznana dama" z galerii w Nieświeżu (1988), Męczeństwo Św. Liwiniusza – nieznane rubenianum w zbiorach katedry na Wawelu*, (1999), *Tryptyk z kościoła Św. Brygidy w Gdańsku. Kilka uwag po wystawie „Aurea Porta Rzeczypospolitej"* (1999) – najwczesniejsza ma zdecydowanie największe znaczenie. Tym bardziej wypada żałować, iz Redaktor „Folia Historiae Artium" z pozamerytorycznych powodów zdecydował o pozbawieniu jej, niezbędnego w tym wypadku, obcojęzycznego streszczenia, kwalifikując jako recenzję białoruskiej książki o lokalnym znaczeniu. Wartość identyfikacji modelki (potwierdzona odnalezionymi później archiwaliami rejestrującymi miejsce zawieszenia dzieła) oraz autora obrazu z galerii nieświeskiej, jak też błyskotliwa analiza stroju i klejnotów, znajdzie pełne uznanie chyba dopiero po opublikowani pełnej wersji tej pracy w języku kongresowym. Tymczasem wielokrotnie mieliśmy do czynienia (ostatnio na ubiegłorocznej sesji radziwiłłowskiej) z – zawsze nieudolnymi i nie wartymi cytowania – próbami podważenia zasadniczej tezy tego artykułu, lekceważącymi całe dowodzenie oparte na archiwalnie stwierdzonych faktach i rzetelnej analizie formalnej.

O klejnotach i jeszcze raz o naukowej maestrii

Tylekroć już przywoływany artykuł *„Misericordia Domini" z Sulisławic* zawiera m.in. bardzo ważne studium poświęcone manierystycznym klejnotom na sukience obrazu, które zresztą stały się powodem jego kradzieży w 1993 r. Kilkanaście innych artykułów naukowych (dwa z r. 1995, nadto z lat 1997, 1997/98, 1999, 2001, trzy z r. 2003, dwa z r. 2006, 2008, dwa teksty w druku), kilka znaczących haseł katalogowych (1996, 1999, 2000, 2002, 2006) koncentruje się wokół podobnej – niezwykle szeroko potraktowanej – problematyki. Pomijając w tym miejscu uwagi na temat gotyckich kosztowności (była już o nich mowa na początku tego artykułu), konieczne trzeba odnotować przyczynki Jej autorstwa dotyczące Nicolausa Nonartha (2000, 2002), błyskotliwe studium poświęcone Gian Giacopo Caraglio (*O trzech kameach w portretami Zygmunta Augusta*, 2003), przede wszystkim jednak artykuły o klejnotach w pośmiertnym inwentarzu królowej Bony (2003, 2008).

Oprócz bardzo obszernego omówienia tego zagadnienia powstał, także nieopublikowany dotąd, tekst o *stricte* historycznym charakterze i fundamentalnym znaczeniu. Na podstawie odnalezionych przez Nią archiwaliów wyjaśnił okoliczności zwrotu kosztowności królowej z Bari do Polski. W tej dziedzinie także możemy się spodziewać ze strony dr Piwockiej jeszcze wielu ważkich odkryć – sądząc choćby z enuncjacji na ogólnopolskich sesjach „biżuteryjnych", organizowanych przez Toruński Odział SHS, gdzie Uczona niejednokrotnie nadawała ton dyskusjom i wyznaczała wysokie, w praktyce dość trudne do zrealizowania przez interlokutorów, standardy naukowej rzetelności opartej na wszechstronnej wiedzy.

O bliźnich

Co oni mają wspólnego z Jej, z pozoru wyciszoną, aktywnością?

Czasami zostają współautorami – równorzędnymi na papierze, w druku – choć z rzadka potrafią dotrzymać Jej kroku w zaangażowaniu i wrażliwości przy zgłębianiu tematu podjętych badań. Ten nasza Uczona wytrwale „rzeźbi" całymi latami, narażając się na irytację czy też pobłażliwe połajanki (nierzadko nawet ze strony owych współautorów). Korzystają wszyscy, najbardziej malkontenci, niestety.

Czasami – jak Professoressa – z niedowierzaniem przyjmują fakt „szwalniczych" zainteresowań dr Piwockiej, by w krótkim czasie przekonać się nie tylko o najwyższej randze obiektów naukowej fascynacji naszej Uczonej ale i o Jej rozlicznych walorach, by przez ponad dwie dekady zaszczycać Ją arcybogatą korespondencją. Co z tych kontaktów wynika? Na przykład prof. Lech Kalinowski nagle przemienia się w orędownika i bezpośredniego sprawcę ofiarowania na Wawel kolekcji rysunków i listów Jacka Malczewskiego z Rozdołu, choć jeszcze przed wypiciem herbaty nie przychodziło mu to do głowy. Po co zatem walczyć z piciem w biurze zwyczajnej herbaty?

Czasami – jak Wielka Dama warszawskiego kolekcjonerstwa czy świątobliwy Ojciec Peregryn – ofiarowują Jej najcenniejsze z posiadanych skarbów, na przykład pracowicie pozbierane strzępy niespalonych paramentów, augsburski ołtarzyk (który w 2005 r. zyskuje doskonałe hasło katalogowe Jej autorstwa) czy widok z warszawskiego okna. Trzeba wiedzieć, że nasza Uczona jest warszawianką, ale wspomniany widok nie miał w jej przypadku ani krzty siły przyciągania. Nie wyprowadziła się z dawnego mieszkania Ewy Lipskiej z jeszcze rozleglejszą, podniebną panoramą. Niezwykły podwójny krucyfiks, zamiast w stołecznej metropolii, czy – nie daj Boże – w magazynie, już od prawie czterech lat pomaga w codziennym dźwiganiu własnego krzyża zupełnie innej Osobie.

Nierzadko – jak współautorzy niniejszego tomu – nie mieli okazji usłyszeć o Jej 44 naukowych artykułach, ponad trzystu hasłach katalogowych czy innych – jak się wyraziła toruńsko-warszawska badaczka Kresów – niepotrzebnych rzeczach, którymi dr Piwocka zajmuje się do przesytu. Przeważnie cenią Ją raczej za małe (małe?) sprawy, które stały się ich osobistym doświadczeniem. Nietrudno przewidzieć, że nie odwzajemnią w pełni ofiarowanego im czasu, zapału i naukowych podpowiedzi składając do tej księgi nawet najmądrzejszy tekst. Nasza Uczona przywykła do nadpłacania bliźnim przy każdej następnej okazji. Nie zmienimy tego, więc dziękujemy Ci Magdo, jak potrafimy.

PANI MAGDA

Majestat świątyni omodlonej przez kilkadziesiąt pokoleń Polaków w miejscu wiecznego spoczynku tak wielu dostojnych i wielebnych – to niezwykłe wyzwanie dla kapłana, który co dnia miał przywilej posługi w pierwszej świątyni Rzeczypospolitej. To, co najbardziej święte i wzniosłe, nieustannie przeplatało się na Wawelu z przyziemnymi sprawami, właściwymi każdemu tłumnie nawiedzanemu sanktuarium.

Katedra na Wawelu, w której dane mi było przeżyć najważniejsze chwile mego kapłańskiego życia, stała się dla mnie także szkołą pokory i miejscem, gdzie bardzo wiele się nauczyłem. To, że Święty naszych czasów w przejmującej ciszy uczył mnie modlitwy brewiarzowej – zarejestrowały kamery przy okazji Jego nawiedzenie naszej katedry. Codzienność obfitowała jednak w czasami nieoczekiwane i nieplanowane spotkania z nawiedzającymi katedrę oraz pokaźnym gronem życzliwych ludzi, od których mogłem się niejednego dowiedzieć, nie tylko o historii tego wyjątkowego miejsca ale i o sobie samym... To, że w zmurszałych obrazach z najciemniejszego zakamarka można dostrzec odblask królewskiego splendoru, a każda, choćby najbardziej nadwątlona tkanina warta jest szczególnego pietyzmu – nauczyła mnie Panie Magda. Potrafiła nawet duchownych zawstydzić swą wiedzą o św. Jadwidze Królowej czy tajnikach dawnego ceremoniału. Swym łagodnym, ale konsekwentnym uporem i wiarą w powodzenie zdawałoby się nie rokujących zabiegów konserwatorskich, zdecydowała o przywróceniu pierwotnej wspaniałości wielu arcydziełom, które cierpliwie czekały na swego odkrywcę. To Ona, z czeluści skarbcowej szafy wydobyła i doprowadziła do zawieszenia w muzeum katedralnym wyjątkowo cennego perskiego dywanu (tzw. *tapis polonais*), którego delikatna struktura już dawno utraciła pierwotny blask uniemożliwiający jego właściwe odczytanie. To Ona, niestrudzenie zabiegała o wykorzystanie możliwości, jakie otwarły się przed zespołem tkanin z grobów królewskich, całe dziesięciolecia czekającym na specjalistę, który fachowo i delikatnie potrafiłby je zakonserwować. Doprowadziła do spektakularnego odnowienia całej kolekcji szat, jednocześnie skutecznie radząc sobie z naciskami żądnych sensacji wyznawców klątwy Jagiellończyka. To Ona zmobilizowała wielkie gremium decydentów, aby pomogli – a gdy trzeba, nie przeszkadzali – w konserwacji skrzydeł gotyckiego ołtarza głównego. Monumentalne obrazy wiszące na filarach obok konfesji nieprędko błysnęłyby spod wielu przemalowań i zajęły tak dostojne miejsce w świątyni, gdyby nie upór i dyplomacja Pani Magdy. To samo trzeba powiedzieć o Jej zaangażowaniu w doprowadzenie do uwieńczonych sukcesem konserwacji gotyckiego *Salvatora Mundi*, subkorporału fundacji Anny Jagiellonki, portretów Zygmunta Starego i Anny Jagiellonki znad kaplicy Zygmuntowskiej oraz wielu innych skromniejszych obrazów, z którymi czas nie zawsze obszedł się życzliwie.

Dopiero po latach dowiedziałem się o jej udziale w odzyskaniu przez katedrę gobelinów, które po wojennej tułaczce do 1980 r. korzystały z przymusowej gościny w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu. W utworzonej przez mego poprzednika, ks. Franciszka Walancika, katedralnej pracowni konserwacji tkanin Pani Magda bywała tylekroć, ile razy chciano słuchać Jej rad i korzystać z ogromnej wiedzy – a przez całe lata korzystano obficie

i z bardzo dobrym skutkiem (zwłaszcza dla gobelinów). Pani Magda nigdy nie dała nikomu odczuć, że Jej niebywała wiedza tak bardzo kontrastuje z niewiedzą i niedoświadczeniem interlokutora. Wielu mieszkańców i pracowników Wawelu, a myślę tu nie tylko o sobie, ale choćby o śp. ks. Zdzisławie Klisiu czy Pani Kamie Piskozub, zawdzięcza Jej niejedną roztropną radę, fachowe rozwiązanie nie tylko konserwatorskich dylematów. Zawsze z uśmiechem, żywiołowym zaangażowaniem i nieodmiennie bez liczenia się z upływającym czasem i oglądania na profity. I niech tak zostanie!

Wielu łask, a także ludzi, którzy nie zlękną się mądrości i dobra, którymi z taką determinacją wciąż dzieli się Pani z bliźnimi.

Ad multos annos.

Joanna Mühlemann

KRZYŻ Z DIADEMÓW W PERSPEKTYWIE BADAŃ GERMANISTYCZNEJ MEDIEWISTYKI*

W Krakowie zachował się odlany ze złota cykl figuralny, kojarzący w parę oblubieńców wcielenie cnót rycerskich z usobieniem piękna. Dopełnia złożonej kompozycji ażurowej, rozwiniętej na przestrzeni segmentów korony, która – przewidziana wtórnie do użytku sakralnego – zdobi i naznacza zarazem ramię poziome tzw. krzyża z diamentów w skarbcu katedry na Wawelu (il. 1). W drugiej ćwierci XIII stulecia, gdy koronę tą sporządzono, pierwszy niemiecki romans arturiański, *Erec* Hartmanna von Aue, służący jej programowi za podłoże literackie, istniał już pół wieku i był w trakcie rozpowszechniania się zarówno w wykonaniu głosowym (lekcji, recytacji, parafrazie), w obiegu ustnym (powtórzeniu pamięciowym zasłyszanych wersji stosowanych i ich omówieniu), w performatywnych formach inscenizacji parateatralnej – unaoczniany i aktualizowany – jak także w tradycji piśmienniczej. Nie wiadomo, kiedy dokładnie zaczął przyjmować postać obrazową. Poza krakowską nie odkryta została na razie żadna inna seria ikoniczna, czerpiąca z niego budulec. Przystosowana do warunków ekspozycji na krzyżu korona zachowała swoje wyjątkowe właściwości fabularne. Traktuje ona nadal o karierze młodego rycerza Ereka, który (podążając za królem Arturem tropem białego jelenia) napotyka wraz ze świtą królowej Ginewry grupę nieznajomych jeźdźców: zuchwałego Idersa w towarzystwie partnerki i odpowiedzialnego za sprawny przebieg podróży karła Maliclisiera. Ten, nie cierpiąc złoki, lekceważy dobre obyczaje, a na potencjalnych intruzów reaguje przemocą. Nikczemne zachowanie karła prowokuje interwencję Ereka, lecz i on – jak zignorowana najpierw, a potem potraktowana pejczem wysłannica królowej – doznaje w konfrontacji z Maliclisierem zniewagi. W pościgu śladem Idersa Erek zdobywa nie tylko pierwsze poważne doświadczenia, ale – co więcej – osiąga szczyt sławy i status czołowego przedstawiciela legendarnego bractwa Okrągłego Stołu, pozyskując jednocześnie znakomitą towarzyszkę życia.

W odwecie Ereka zbiegają się wątki podwójnego konkursu piękności. Sukces w ogłoszonych przez Artura łowach ma uprawniać do pocałunku najpiękniejszej z obecnych na dworze kobiet. Zatem najpóźniej moment odebrania tej ceremonialnej nagrody czyni ze sprawdzianu sił w wyścigu myśliwskim konkurencję superlatyw płci obojga. W podobnym celu książę Imain przygotowuje na terenie swoich posiadłości w Tulmein – równolegle w czasie i pozornie niezależnie od przedsięwzięcia Artura – turniej rycerski. Główna wygrana, dorodny krogulec, przypaść ma w udziale damie, której obrońca i wielbiciel dowiedzie w pojedynku, iż zasługuje ona na miano najpiękniejszej. W obu wypadkach o wyłonieniu „kwiatu kobiet" nie przesądzają same zalety kandydatek; najlepszy łowca zdecyduje wedle własnych preferencji, zaś werdykt w Tulmein wiązać się będzie z wynikiem rozgrywki na kopie i miecze. To właśnie tu śpieszy Iders, licząc na odznaczenie dla swojej *âmîe.* Tymczasem Erek, który w pogoni za nim trafia do domu zubożałego hrabiego Koralusa i poznaje jego olśniewającej urody córkę Enitę, siostrzenicę gospodarza imprezy w Tulmein, zamierza w jej imieniu upomnieć się o krogulca i stanąć do rozstrzygającej potyczki. Chęć zemsty na winnych incydentu w lesie i fascynacja Enitą generują w nim

* Magdzie Piwockiej z wyrazami wdzięczności i przyjaźni

imponujące pokłady energii. Wyzwany do walki Iders załamuje się pod naporem zadanych przez Ereka ciosów. Przysięga zadośćuczynienia oraz rozrachunek z Maliclisierem to istotne w aspekcie moralnym konsekwencje jego druzgocącej klęski, silnie zarysowane w obrębie cyklu korony (il. 1-2). Zwycięstwo gwarantuje Erekowi rękę Enity, a Enicie tytuł najpiękniejszej. Triumfalny powrót na dwór Artura legitymuje ich szczęśliwy związek.

Kult Artura, prymat sprawowanych przez niego rządów i rywalizacja o przyznawane w Karadigan wyróżnienia są zwierciadłem systemu wartości, poddawanego przez Hartmanna von Aue refleksji, przy czym dopiero perypetie Ereka wydobywają z kauzalnego wątku polowania prawdziwy sens (*verum intellectum*), łączą ambicje agonistyczne i wartości estetyczne zbiorowości dworskiej z motywacjami etycznymi. Konkurs ramowy, wywołujący leśną przygodę, stwarza Erekowi okazję do udowodnienia zdolności bojowych i wykazania się dojrzałością. Kierujące nim pobudki uzasadnione są z jednej strony żądzą satysfakcji za urażoną dumę własną i obrazę godności królowej, z drugiej zaś względami wobec Enity. Dzięki dyplomacji Ginewry bezkonkurencyjny w łowach Artur godzi się na odczekanie z przysługującym mu przywilejem do upłynięcia terminu, w jakim Erek zobowiązał się powrócić do Karadigan, co ostatecznie doprowadza do rozwiązania konfliktu o najpiękniejszą. Pojawienie się Enity – laureatki konkursu w Tulmein – na dworze Artura predestynuje ją do odebrania rytualnego pocałunku. Teleologiczne zestawienie pomyślności króla ze spełnieniem Ereka i Enity, zwiastowane w ostatnich zachowanych scenach (ich ciąg urywa się tuż przed finałem), zacieśnia krąg wzajemnych powiązań przyczynowo-skutkowych i w harmonijny sposób scala cykl w zamkniętym obwodzie korony.

Krakowski *Erec* jest nie tylko jedynym znanym dotychczas plastycznym zapożyczeniem z debiutu pisarskiego Hartmanna von Aue, prekursora średniowysokoniemieckiego nurtu arturiańskiego, ale w ogóle pierwszą uchwytną (tj. najwcześniejszą) w rzemiośle artystycznym formacją narracyjno-cykliczną, posługującą się świecko-literackim *sujet* tego typu. Tylko kodeks ambraski oddaje prawie kompletny zapis powieści Hartmanna, przejmując rolę głównego świadka szczątkowego przekazu, i wyłącznie korpus jego tekstu – jak wynika z konkordancji wszystkich jednostek źródłowych – zawiera wiersze, do których odnieść wolno krakowskie kreacje reliefowe[1]. Miejscami przedstawiona tu przygoda inicjalna (*Initialâventiure*) pokrywa się z ich brzmieniem w sposób tak ścisły, iż zjawisko to nazwać by można syntezą literatury i sztuki. Tym niemniej dostępnego w edycjach filologicznych ambraskiego *Ereca* nie sposób w linii prostej sprowadzić do kategorii pierwowzoru krakowskiego cyklu[2]. Nie potrafimy dojść ani konkretnej wersji wyjściowej, ani

[1] Z uwagi na zwięzłość niniejszego wywodu, odsyłam do szerszego opracowania tematu (popartego schematami i dokumentacją zdjęciową) w moim tekście: *Opowieść o rycerzu Ereku zachowana na krzyżu z diademów w skarbcu katedry krakowskiej na Wawelu,* „Studia Waweliana", 9/10, 2000/2001, s. 5–39. Por. także J. Mühlemann, *Die ›Erec‹–Rezeption auf dem Krakauer Kronenkreuz,* „Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur", 122, 2000, s. 76–102; eadem, *Erec auf dem Krakauer Kronenkreuz – Iwein auf Rodenegg. Zur Rezeption des Artusromans in Goldschmiedekunst und Wandmalerei,* [w:] *Literatur und Wandmalerei,* I: *Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter* (Freiburger Colloquium 1998), Tübingen 2002, s. 199–254; eadem, *Der Erec–Zyklus in Krakau. Untersuchungen zum Diadem auf dem Querbalken des sogenannten Kronenkreuzes im Domschatz zu Wawel vor dem Hintergrund von dessen Gesamtdekoration* (Dissertation der Universität Freiburg/Schweiz 2009 – obecnie przygotowywany do druku).

[2] Hartmann von Aue, *Erec*, wyd. A. Leitzmann, L. Wolff (Altdeutsche Textbibliothek, 39), Tübingen[7] 2006. Zaopatrzony w aparat krytyczny kanon średniowysokoniemieckiego tekstu, sporządzony na podstawie wiodącego rękopisu ambraskiego zawiera w tym najnowszym opracowaniu K. Gärtnera pełną transkrypcję

ewentualnych ikonograficznych stadiów pośrednich, jakie mogły były zasadniczo wpłynąć na wybór i kształt ewokowanych tu partii romansu. Także precyzyjne określenie rozmiaru ingerencji w przejęty materiał, wyróżnienie implikacji i korelacji w semiotycznych systemach komunikatu językowo-obrazowego, oddzielenie repertuaru formuł od ujęć uzasadnionych intencjonalnie, wybiega poza granice ustaleń badawczych.

Recepcja twórczości poetyckiej w sztukach plastycznych średniowiecza jest jednym z aspektów jej wykorzystywania, sposobem eksploatacji lansowanych przez nią przykładów rozwiązań artystyczno-ideowych i aktywnego rozważania poruszanych w niej zagadnień. Obraz jako nośnik treści, wehikuł ich przyswajania oraz – dyktowanego potrzebą reprezentacji i identyfikacji – pożytkowania, w istotny sposób wpisuje się w czynność literacką epoki. Jednak z uwagi na zaginięcie zdecydowanej większości zabytków nie udało się do tej pory ani dostatecznie zrozumieć, ani tym bardziej wystarczająco docenić jego wartości w wymiarze społeczno-obyczajowym. Symptomatyczna dla samego obrazowego myślenia jest przestrzeń, jakiej epika dworska udziela deskrypcjom obiektów, przenoszących literaturę w sferę sztuki. Włączany niejako do jej świata przedstawionego bogaty arsenał (wypracowanych w rozmaitych technikach i tworzywach) wysokiej jakości dzieł o charakterze fabularnym służył nie tyle asocjacji i imitacji przepychu, związanego nierozerwalnie z arystokratycznym stylem bycia, co sublimowaniu fikcji literackiej, wchodził w węzłowych etapach działań bohaterów w warstwę komplementarną, prefigurował i komentował rozgrywające się wokół nich wydarzenia. Integrację „sztuki w literaturze" pod postacią „literatury w sztuce" odczytać można jako swoisty manifest współbrzmienia słowa i obrazu w wyrażaniu podejmowanych razem myśli oraz *signum* uwalniania się przedmiotów rozważań literackich z rodzimych tekstów. W romansie *Érec et Énide*/*Erec* w przełomowym momencie procesu poznawczego tytułowej pary pojawia się efektowne oporządzenie jeździeckie z rzeźbionymi w kości słoniowej dziejami Eneasza. Chrétien de Troyes poświęca mu zaledwie margines narracji (w. 5330–5351), podczas gdy Hartmann rozbudowuje go do swego rodzaju odsłony (w. 7462–7766), pozwalającej zgłębić przemianę wewnętrzną Ereka i Enity. W *Lancelocie*, spisanym w pierszej tercji XIII w. starofrancuską prozą, sam protagonista uwięziony przez złą wróżkę Morganę przekłada historię własnego życia na język malowideł ściennych, komprymując przedmiot opracowania literackiego do wizji polichromicznej. Czyni to za przykładem mistrza, tworzącego w sąsiednim pomieszczeniu monumentalny wystrój wnętrza. Po *tituli* Lancelot rozpoznaje tam upadek Troi i ucieczkę Eneasza. W obydwu przypadkach pozornie epizodyczna bądź rekwizytoryczna inscenizacja poważanej i wymagającej pod względem poziomu artystycznego *matière de Rome* szuka – analogicznie do biegu historii literatury – porozumienia z „importem" bretońskim, odnajdującym dopiero swoje miejsce wśród treści godnych pisma tj. zasługujących na skryptograficzny kształt poetycki, i trafia tym samym w sedno napięcia, jakie wytwarzało swobodne obcowanie ze świeckimi tematami dworskimi, „literalizowanymi" dopiero w dotychczas tylko mówionym języku narodowym. Przekroczenie bariery słowa „wartego utrwalenia" wydaje się rodzić potrzebę wizualizacji, zaznaczania się (podobnie trwale jak w sporadycznych jeszcze realizacjach rękopiśmiennych) w medium obrazu.

fragmentów z Wolfenbüttel i Zwettl.

W nim literatura świecka zabiega o potwierdzenie dystynkcji języka narodowego, a romans arturiański o doścignięcie lub wręcz prześcignięcie statusu romansu historycznego[3].

Odosobniona pozycja późnoromańskiej korony wawelskiej między zaistnieniem *Ereca* Hartmanna (ok. 1180/1185), jedynym reprezentującym go niemal w pełni kodeksem ambraskim (dat. 1504–1515/16), a zespołem fragmentów pozostałych pomników, sięgających wprawdzie połowy XIII w., lecz uderzająco różnorodnych, nasuwa pytania-wątpliwości o wnioski dopuszczalne z tak cząstkowo uchwytnego dialogu intermedialnego[4]. W tej sytuacji analiza interferencji obrazu i słowa może tylko połowicznie wytłumaczyć nurtującą kwestie zależności krakowskiego cyklu względem jego szeroko pojętego „wzorca". Występujące w zastępstwie tego „wzorca" rękopisy są zaledwie punktem zaczepienia, jedynym przytaczalnym tu brzmieniem odnośnego dzieła literackiego, stanowiąc jednocześnie centrum możliwej dziś na pograniczu nauk o literaturze i sztuce dyskusji na temat korony. Toczące się rozważania nad całościowym pojmowaniem niemieckiego *Ereca* w obliczu zaobserwowanych we fragmentach z Wolfenbüttel i Zwettl ewidentnie silniejszych wpływów francuskiego eposu komplikują stan rzeczy dodatkowo, nawet jeśli partie tekstu poświadczające istnienie tzw. „drugiego *Ereca*" nie są bezpośrednio porównywalne z ocalałymi na krzyżu z diademów scenami[5]. Dopóki diagnoza tekstologiczna pozostanie niepewna, a sprzeczne poglądy na temat fenomenu „drugiego *Ereca*" nie pozwolą na osiągnięcie w jego ocenie zgodnego stanowiska, tak długo wyobrażenie o fundamencie treściowym krakowskiego cyklu zachowa charakter względny. Z całą ostrożnością obecnego stanu wiedzy można jednak stwierdzić, iż zbieżność między serią figuralną korony a wierszami kodeksu ambraskiego sugeruje (mimo pokaźnego dystansu czasowego) gruntowną znajomość dyskursu Hartmanna. Tym samym krakowski cykl uznać należy za silnie nacechowany zamysłem artystycznym, definiowanym terminem „pierwszego *Ereca*", którego ślad odcisnęło pióro Hansa Rieda w powstałej dla cesarza Maksymiliana I *Księdze Bohaterów.*

Pierwociny Hartmanna von Aue otwarły przed niemieckojęzyczną publicznością nowy rozdział historii słowa pisanego, ujęły w formę wypowiedzi literackiej materiał tematyczny, obecny już za sprawą Chrétiena de Troyes w epice francuskiej, intensywnie wchłanianej przez środowisko dworskie, dając początek gatunkowi romansu arturiańskiego i ustalając jego standardy. Uczony dostęp Hartmanna do kultury piśmienniczej, wniesiony w nią wkład jak i fakt, iż przez Gottfrieda von Strassburg oraz Wolframa von Eschenbach,

[3] Por. M. Curschmann, *Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert,* [w:] *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze,* wyd. W. Haug (Fortuna vitrea, 16), Tübingen 1999, s. 378–470, tu: 380–407.

[4] Dostęp do niego utrudnia sama osobliwość prezentowanego programu ikonograficznego na tle zbliżonych stylistycznie zabytków złotnictwa.

[5] Zawiły splot między pierwszym a drugim niemieckim *Ereciem* ujawnia się wyjątkowo jaskrawie w zespole znalezisk z Wolfenbüttel, jednolitych pod względem morfologicznym, genealogicznym i kodykologicznym, lecz niekoherentnych w sferze podmiotowości, oscylujących między modelem fabularnym Chrétiena i Hartmanna. Synopsis tekstu A z poszczególnymi fragmentami źródeł K, V, W i FvS rozpocząć można dopiero od w. 4549, a zachowana część cyklu odnosi się do zdarzeń, sięgających w. 1500. Czas narracji w jego odtworzonym kształcie, przy uznaniu postulowanej sceny pocałunku na dworze Artura, obejmowałby zakres działań bohaterów do w. 1805, przy czym implikacje, jakie niesie z sobą akt powierzenia Enity Erekowi (sankcjonowany wygraną w Tulmein) oraz zobowiązujący charakter podjętej podróży do Karadigan pozwalałyby na maksymalne rozszerzenie wpływów tekstu do partii weselnych na dworze Artura, zakończonych w. 2195. Tu ustanowiona na mocy zaręczyn para dopełnia obietnicy zaślubin.

wybitnych pisarzy następnego pokolenia, poczytywany jest za największego poetę swych czasów, wskazują na ogromną wagę jego osiągnięć. Podkreślić trzeba także, że literacki kunszt Hartmanna zastrzegł przekraczającemu próg piśmienności językowi niemieckiemu należytą *dignitas*. Przysługuje ona zwłaszcza *Erecowi*, przywoływanemu wielokroć w ekscerptach, dygresjach i aluzjach twórców potomnych[6]. Niemniej jednak oczywiste zdaje się, iż wiersze tej powieści ożywały w przeważającej mierze dopiero w wydaniu mówionym i za jego pośrednictwem zapewne inspirowały do (nadających im wyraz) transformacji plastycznych. Długotrwała dominacja ustnego wykładu tekstu w języku narodowym, idąca w parze z niestabilnością względnie wariacyjnością (dowiedzioną w najstarszych zapisach), nakazuje rozszerzyć wyobrażenie o zasięgu *Ereca* ponad ścisłe pojęcie lektury, zakładającej biegłość w piśmie. Hartmann z pewnością nie stworzył go wyłącznie z myślą o elitach intelektualnych, o konserwacji i konsolidacji w manuskryptach[7], lecz o realnym gronie świeckich odbiorców na dworach władców feudalnych, nastawionych głównie na bodźce słuchowe i wzrokowe. Choć jego gotowy kształt poetycki identyfikuje się z doniosłością form pisemno-literackich, to doniosłość ta ma postać ambiwalentną. Jej tłem pozostaje ciągle jeszcze właściwa językowi narodowemu otwartość, z dala od funkcji normatywnych, wyznaczanych przez łacińską kulturę piśmienniczą. Tą immanencję obu tradycji – ustnej, opanowanej nadal przez język narodowy, i pisemnej, wykształconej w języku łacińskim – warto raz jeszcze sobie uzmysłowić. *Erec* wszedł w ten sam dwudzielny obieg, z jakiego wywiódł go Hartmann, posługując się „księgą" Chrétiena[8]. Dyspozycyjność i podatność na modyfikacje są rdzennymi cechami jego rodowodu, stanowią wykładnik konwencji, której *adaptation courtoise* podlegała. Krakowski klejnot, synchroniczny w czasie z fragmentami W, Z i K dowodzi niezbicie, że atrakcyjność pierwszego niemieckiego romansu arturniańskiego nie wyczerpywała się w sferze werbalnej, ale od początku niechybnie w dużej skali przemawiała i trafiała do wrażliwości wizualnej. W przeciwieństwie jednak do skromnej materialności rudymentów tradycji pisemnej (mimo ich niepodważalnej cenności i ekskluzywności jako środka przekazu), prezentowana w jego obrębie historia przetrwała bezsprzecznie jako najkosztowniejszy refleks tego romansu. Ranga, forma i wytworność korony podnoszą tu fikcję literacką do luksusowego *exemplum*, utożsamianego z prominentnym wizerunkiem osobistości, dla której została sprawiona.

Ruchomy obwód łączonych zawiasowo według zasad alternacji segmentów okalał

[6] Chronologia dorobku Hartmanna (dat. 1180–1200/10) opiera się na aspektach stylistycznych i powiązaniach intertekstualnych. Kolejność utworów epickich ustalono następująco: *Erec, Gregorius, Der arme Heinrich* i *Iwein. Die Klage,* alegoryczny spór między sercem a ciałem o radość i cierpienie w miłości, zapowiadający rozprawy dydaktyczne typu *Minnerede*, plasuje się jako jeden z najwcześniejszych utworów obok *Ereca*. Problemy nastręcza jednoznaczne przyporządkowanie liryki Hartmanna. Część badaczy wyznacza miejsce jego pieśni między podjęciem czynności pisarskich a poematem *Gregorius.*

[7] W dystrybucji rękopiśmiennej poparty autorytetem Hartmanna tekst, przygotowywany przez redaktorów, spisywany przez skryptorów i odpisywany przez kopistów, dostosowywany do indywidualnych potrzeb i upodobań, przetwarzany metodą abrewiacji i dylatacji, włączany za sprawą mechanizmów kompilatorskich w interakcje, zyskiwał kształt niewspółmierny z dzisiejszym rozumowaniem w kategoriach powielanego bądź reprodukowanego w druku oryginału.

[8] W prologu Chrétiena wirtuozeria form pisanych odcina się z cieniem pogardy od stylu gawędziarzy, nobilitując osnutą na malowniczych bretońskich wątkach miłosno-awanturniczych poezję jako subdyscyplinę uprawianego na najwyższym poziomie, zakorzenionego w starożytności eposu. Por. *Erec und Enide von Christian von Troyes,* wyd. W. Foerster, Halle 1890; *Erec et Enide,* wyd. M. Roques (*Les romans de Chrétien de Troyes, édités d'après la copie de Guiot [Bibl. nat. fr. 794]* vol. 1), Paris 1970.

pierwotnie konstrukcję tekstylną, zanim odjęty od niej, przerwany, zredukowany do frontowej dekoracji ażurowej i skrócony o trzy moduły, naniesiony został na płaszczyznę ramienia poziomego krzyża (il. 1). Transpozycji tej dokonano najwyraźniej ze świadomością, iż pozostawienie zespolonego szeregu segmentów w ustalonym, zwartym składzie zapewni ciągłość, konieczną dla projekcji postępujących po sobie scen. *Lectio* historii o Ereku rozpoczyna się na lewym brzegu ramienia i kończy na prawym; brakujące segmenty krańcowe nie burzą szyku narracji. Rozpostarcie klejnotu zgodnie z kryteriami czytelności świadczy o respekcie dla jego „zdolności do opowiadania". Diadem tworzący z nim parę, podobnie okazały, analogicznie zbudowany, aczkolwiek nie-narracyjny, przytwierdzony na ramieniu pionowym w stanie rozmontowanym, nie narzuca ani porządku, ani kształtu aplikacji *crux gemmata,* wymusza wertykalnym ułożeniem jedynie odpowiednie wymiary. Tym niemniej sama symbolika profilu korony, zarysowanego w intrygującym horyzontalnym konturze, odnosi się do nich obu. W ich wykorzystanie na użytek sakralny wkalkulowana jest idea rozpoznawalności, lub wręcz widocznej współobecności koron(y) w krzyżu.

Przedstawienie spłoszonego jelenia w finalnym zespole zdarzeń tzw. przygody leśnej, uwzględnienie postaci krogulca, przywołującego jasno kontekst festynu w Tulmein, a także karła, wyposażonego w pejcz, wskazują dobitnie na motywy charakterystyczne dla romansu o Ereku (il. 2–4)[9]. Występują one jednak zarówno w ujęciu Chrétiena de Troyes (dat. ok. 1170 jest wciąż kwestią sporną) jak i w wyprowadzonych z niego wierszach Hartmanna; obywie powieści kładą podwaliny pod szereg realizacji twórczych, skupionych w kręgu tematycznym *matière de Bretagne*[10]. Dlatego kluczową rolę odgrywają w krakowskim cyklu elementy, odzwierciedlające specyficzne cechy koncepcji niemieckiej. Uderzająca w swej wymowie scena oficjalnego przyjęcia Ereka na zamku w Tulmein, dialogowe zestawienie go z szacownym Imainem jak i dramatyczny sąd nad Maliclisierem (il. 2) pozwalają na odwołanie się wyłacznie do Hartmanna (w. 624–661, 1036–1077)[11]. U Chrétiena nie dochodzi ani do spotkania z księciem, ani do ukarania podłego karła. Niewątpliwie najciekawszym nawiązaniem do niemieckiego *Ereca*, znajdującym niemal dosłowne pokrycie w wierszach rękopisu ambraskiego (w. 274–291, 396–438) jest postać Koralusa. Jego niepowtarzalny *habitus* zaczerpnięto bezpośrednio z tradycji niemieckiej (il. 3). Chrétien eksplikuje jedynie podeszły wiek i dostojeństwo ojca Enity, nie przybliżając jego wyglądu (w. 373–380). Na uwagę zasługuje ponadto aranżacja sceny, w której Erek i Enite wyruszają do Karadigan. Zgodnie ze schematem narracyjnym i topografią niemieckiego romansu, para jeszcze w Tulmein żegna się z Karsinefitą i Koralusem (w. 1456–1480), tymczasem Chrétien daje rodzicom Enity i dużej grupie sympatyków sposobność towarzyszenia młodym

[9] Warto dostrzec w nich także sygnały gatunku: świeckie rytuały i pierwiastki fantastyczne z baśniowego zasobu podań celtyckich. Motorem życia towarzyskiego, dającym w fazie zawiązania akcji pretekst ku zdynamizowaniu poczynań bohaterów są odradzające się zwyczaje. Ich nadrzędny cel – wytypowanie najlepszych spośród rycerzy i dam – osadza w sednie konfliktu aspiracje dworskiej społeczności, oddając hołd męstwu, honorowi i odwadze na równi z uwielbieniem piękna i pochwałą cnót kobiecych.

[10] Chrétiena jak i Hartmanna uważano na obszarach ich aktywności literackiej za instancje sprawcze tzw. cyklu bretońskiego, którego trzonem są zmagania rycerzy króla Artura o sławę i miłość. Do opanowania ich niedoścignionego warsztatu dążyło wielu naśladowców i kontynuatorów. Kolejne, odziedziczone po nich utwory (*Cligès, Lancelot, Yvain/Iwein i Perceval*) dostarczały szerokiego spektrum idei, nakreślały modelową strukturę fabularną i wytyczały ewolucję romansu arturiańskiego.

[11] Por. Mühlemann, *Opowieść o rycerzu Ereku…*, fig. 7–9.

w podróży; kolektywna rozłąka następuje dopiero po pokonaniu sporego odcinka drogi (w. 1430–1481)[12]. Jako kolejną reminiscencję z Hartmanna (w. 103) uznać należy okoliczność, iż udający się w łowy Erek pozbawiony jest jakiegokolwiek uzbrojenia (il. 3), Chrétien zaś wyposaża go w miecz (w. 104, 624–626).

Pod względem kompozycyjnym cykl krakowski jawi się jako spójny, samodzielny twór, natomiast z punktu widzenia leżącego u jego podstaw romansu stanowi integralną część całości – wyrażając to w proporcjach: zaledwie jedną piątą objętości tekstu ambraskiego. Wyodrębnienie niektórych tylko sekwencji wydarzeń – często właśnie pierwszej tury akcji – z całej rozpiętości epickiej i ustanowianie tych wyjątków autonomiczną wersją obrazową, czy też misterne obchodzenie się z wybranym tylko tematem, resztę traktując sumarycznie, to typowy dla „obiektów literackich" sposób korzystania z właściwych ofert treściowych[13]. Zamknięcie przygody inicjalnej w samej sobie oznacza zaniechanie kryzysu i długiego etapu doskonalenia się Ereka i Enity, przyćmiewających blask ich spektakularnego awansu. Kres cyklu osiągnięty przed momentem zwrotnym tekstu czyni ich świetność niekwestionowaną. Adekwatnym odbiciem tegoż uabsolutnienia jest tendencja idealizująco-reprezentacyjna, która szczególnie silnie objawia się w dbałości o symetrię, rezygnacji z literackich wyróżników głównej postaci kobiecej (odbiegających od steretypów wystawności i magnificencji), przesunięciu akcentu z motywu „szlachetnego zubożenia" Koralusa na bliskie spokrewnienie z księciem Imainem, kulminacji zaszczytów i celebracji ich ładunku emocjonalnego w atmosferze podniosłości i uroczystości, znajdujących ujście w pełnych ekspresji gestach, oraz galanteryjnej sublimacji wątku miłosnego zauroczenia. Nader wyraźnie przejawia się ona także w uwydatnieniu dworu Artura, wychodzącym ponad założenia samego romansu.

Zgodnie ze zleceniem i oczekiwaniami zamawiającego koronę władcy, miała ona – podziwiana i poznawana *in extenso* w jego najbliższym otoczeniu – zadowalać zarówno jako zbytkowne dystynktorium jak i służyć za przedmiot konwersacji, dostarczać doznań estetycznych i sprzyjać intelektualnej rozrywce. Kompleksowy wgląd w finezję, subtelność i wielowarstwowość jej kompozycji, wyczerpująca interpretacja jej ładunku znaczeniowego jako indywidualnego przesłania, stopniowe wtajemniczenie w wyrafinowane szczegóły „świata przedstawionego" wiązały się nierozłącznie z subiektywną optyką inwentora, wynikały z prywatnego tła klejnotu. Wyobcowanie z tej osobistej więzi, z pierwotnego kontekstu przeznaczenia i elitarnej przestrzeni recepcji w hermetycznym środowisku dworskim pozbawiły go wydźwięku, a co za tym idzie witalności. Będąca jego fundamentem treściowym historia o Ereku zachowała wprawdzie znamienne rysy, została po latach rozpoznana i rejestr po rejestrze zdekodowana, ale nie dodaje już nikomu splendoru, nie porusza serc i nie uwzniośla umysłów, zasila jedynie uczone traktaty.

---

[12] Por. Mühlemann, Die ›*Erec*‹–*Rezeption* …, il. 6–7; eadem, *Opowieść o rycerzu Ereku…,* fig. 10–11.

[13] Por. N. H. Ott, *Literatur in Bildern. Eine Vorbemerkung und sieben Stichworte,* [w:] *Literatur und Wandmalerei…*, s. 153–197.

Joanna Mühlemann

KRZYŻ Z DIADEMÓW W PERSPEKTYWIE BADAŃ GERMANISTYCZNEJ MEDIEWISTYKI

tekst: s. 35–41



1. Krzyż z diademów – widok frontalny (fot. Stanisław Michta)



2. Czwarty segment korony na ramieniu poziomym. W zwieńczeniu zwrócony w tył karzeł z pejczem, uchwyconym w prawej dłoni, jako jedyna postać ocalała w scenie rejestru górnego; w rejestrze dolnym, od dołu do góry: finał walki Ereka z Idersem, ukaranie Maliclisiera, odbiór trofeum turnieju piękności. Tu strona heraldycznie prawa zarezerwowana jest dla zwycięzców – Erek zadaje decydujący cios Idersowi i wymierza sprawiedliwość Maliclisierowi, Enite wyciąga ręce po skierowanego ku niej krogulca, strona heraldycznie lewa należy zaś do pokonanych – Iders ponosi porażkę, przerażony Maliclisier rwie włosy z brody, *âmîe* rozpacza (fot. Stanisław Michta)



3. Szósty segment korony na ramieniu poziomym. W zwieńczeniu pełna konfiguracja sceny rejestru górnego: w partii szczytowej Iders i jego *âmîe* w drodze do Tulmein, poniżej Maliclisier ze skierowanym przeciw Erekowi pejczem. W rejestrze dolnym, od dołu ku górze: Iders i jego *âmîe* wysłani do Karadigan z nakazem poddania się królowej i zapowiedzenia rychłego przybycia Ereka i Enity, Enite (z krogulcem) i Erek w drodze do Koralusa, Enite w powitalnym zestawieniu z ojcem; na uwagę zasługują jego atrybuty: laska i czapka (cyzelowana identycznie jak sierść zwierzęca). Skojarzenia sytuacyjne, fizjonomia, gesty i układ ruchów ułatwiają czytelność cyklu i sygnalizują kierunek, w jakim – w regularnym rytmie parzystych zestawień figuralnych – podąża przebieg akcji (fot. Stanisław Michta)



4. Dziesiąty segment korony na ramieniu poziomym. Scena zwieńczenia, zamykająca w zachowanym stanie cyklu linearną – wytyczoną ścieżką królewskiego polowania – sekwencję rejestru górnego: w partii szczytowej Artur (z lewej) w otoczeniu dwóch myśliwych, z których jeden (poniżej) dmie w róg, w prawej ręce trzymając toporek, drugi (na samym przodzie) zwrócony jest +w stronę króla. Za spłoszonym jeleniem (u góry z prawej) gna (nieco poniżej) pies (fot. Stanisław Michta)

CZY PORTRET JASTRZĘBCA?

O wysokiej klasie artystycznej i urodzie wawelskiego nagrobka Władysława Jagiełły decyduje w dużej mierze sposób opracowania twarzy przedstawionych na nim osobistości. Nie chodzi przy tym tylko o mistrzowsko odkute oblicze króla Władysława, pełne majestatu i wyniosłego dostojeństwa, które śmiało uchodzić może za jedno z najbardziej dojrzałych portretowo przedstawień w europejskiej rzeźbie nagrobnej pierwszych dekad XV w. Zindywidualizowane rysy twarzy i sugestywna charakterystyka wyrażających się w nich uczuć cechuje też wyobrażenia dwunastu dostojników przedstawionych na bokach królewskiej tumby. Występują jako żałobnicy, którzy dopełniając tradycyjnego rytuału opłakiwania zmarłego, pełnią jednocześnie rolę trzymaczy heraldycznych, wspierając się na tarczach z herbami państw i ziem podległych zmarłemu władcy. Stopień indywidualizacji ich twarzy jest na tyle zaawansowany, że większość badaczy skłonna była uznać te przedstawienia za wizerunki konkretnych osobistości z otoczenia króla[1]. Nie udało się wprawdzie ustalić sensownego klucza pozwalającego na sformułowanie hipotezy służącej identyfikacji wyobrażonych na nagrobku dostojników świeckich[2], ale w przypadku pary biskupów, którzy na obu bokach tumby otwierają poczet żałobników, twórcy programu ideowego zadbali, aby dali się oni rozpoznać przynajmniej ze swego urzędu.

Biskup w szatach pontyfikalnych zaprezentowany przy tarczy z herbem Królestwa Polskiego na południowym boku tumby – a więc po prawej stronie leżącego na płycie wierzchniej wyobrażenia monarchy – wyróżniony został paliuszem – czytelną wskazówką, że jest to przedstawienie arcybiskupa gnieźnieńskiego. W konsekwencji, w wizerunku biskupa wyobrażonego bez paliusza, przy tarczy z Orłem Białym po północnej stronie tumby (il. 1) należało rozpoznać podobiznę biskupa Krakowa, zajmującego tradycyjnie drugie miejsce w hierarchii kościelnej w Polsce[3]. Jeśli przyjąć datowanie nagrobka na lata bezpośrednio przed 1421 – powszechnie zresztą dziś aprobowane[4] – identyfikacja obu dostojników nie może budzić kontrowersji: metropolita z paliuszem to przedstawienie Mikołaja Trąby, który sprawował urząd arcybiskupa Gniezna od 1412 do 1422 i jako pierwszy zaczął konsekwentnie używać tytułu prymasa Polski. Drugiego zaś z dostojników uznać należy za wyobrażenie biskupa Krakowa, którym był naówczas Wojciech Jastrzębiec.

[1] Zob. m.in.: K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły,* „Rocznik Krakowski”, 33, 1953, s. 11; P. Skubiszewski, rec.: K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły,* „Biuletyn Historii Sztuki”, 18, 1956, s. 164; S. Mossakowski, *Kiedy powstała tumba króla Władysława Jagiełły,* [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicta,* Warszawa 1981, s. 231–232; A. Boczkowska, *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów,* Warszawa 1993, s. 21–22.

[2] Za chybioną uznać trzeba propozycję Tadeusza Dobrowolskiego, aby w dostojnikach wyróżniających się sumiastymi wąsami rozpoznawać ze względu na „typ tzw. słowiański” przedstawicieli Królestwa Polskiego, zaś w „osobnikach brodatych” – przedstawicieli Litwinów – zob. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa,* wyd. 5, Kraków 1978, s. 140. W kręgach środkowoeuropejskiej elity dworskiej praktykowano w pierwszych dziesięcioleciach XV w. bardzo zróżnicowane sposoby noszenia zarostu, co nie daje jakichkolwiek podstaw do jego traktowania jako wskazówki pozwalającej na choćby najbardziej ogólną identyfikację przedstawionych postaci.

[3] Takie zdanie reprezentowali m.in. Estreicher, op. cit., s. 11; Mossakowski, op. cit., s. 2312–232; Boczkowska, op. cit., s. 21–22.

[4] W jego ustaleniu rolę podstawową odegrała gruntowna analiza źródeł i ustalenia dokonane przez Stanisława Mossakowskiego – Mossakowski, op. cit., s. 227–230, 233–234; zob. też P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie,* Warszawa 1994, s. 82–84.

Dla twórców programu komemoracyjnego tumby oraz tych wszystkich, którzy zdolni byli odczytać jej przesłanie, informacja płynąca z takiego przedstawienia doradców króla była czytelna: na dwóch pierwszych miejscach w poczcie żałobników znalazły się wizerunki, które oznaczały arcybiskupa gnieźnieńskiego i biskupa Krakowa – a więc Mikołaja Trąbę i Wojciecha Jastrzębca.

Czy jednak tylko oznaczały, czy też obaj dostojnicy Kościoła mieli być w swych przedstawieniach rozpoznawalni nie tylko z urzędu, ale też portretowo – jako konkretne osoby, z właściwych im cech indywidualnych, wyrażających się w rysach twarzy? Brakuje w źródłach ikonograficznych podstaw, aby rozstrzygnąć jednoznacznie tę kwestię, nie zachowały się bowiem inne, współczesne wizerunkom na tumbie Jagiełły podobizny obu dostojników. Najwcześniejsze znane przedstawienia Trąby i Jastrzębca – jeśli pominąć ich całkowicie umowne wyobrażenia na pieczęciach – to późniejsze o przeszło sto lat miniatury w rękopiśmiennej edycji *Żywotów arcybiskupów gnieźnieńskich* Jana Długosza, opracowanej w latach 1530–1535 dla biskupa krakowskiego Piotra Tomickiego przez Stanisława Samostrzelnika i zespół jego współpracowników[5]. Seria przeszło dwudziestu wizerunków ilustrujących tekst Długosza wyróżnia się niewątpliwie wielką urodą i jakością artystyczną – miniatury śmiało mogą uchodzić za jedno z największych w Polsce osiągnięć malarstwa książkowego pierwszej połowy XVI w. Ale w większości mają charakter całkowicie imaginacyjny i próżno w nich szukać informacji o rzeczywistym wyglądzie przedstawionych arcybiskupów. Utrzymane w tradycyjnych kanonach ikonograficznych wizerunki odpowiadać miały przede wszystkim potrzebie reprezentacji i jej wymogom miała sprostać wyobraźnia Samostrzelnika oraz jego współpracowników. Podobizny arcybiskupów różnią się wzajemnie postawą, gestem, atrybutem czy rekwizytem. Stosunkowo najmniej natomiast rysami twarzy i ich wyrazem emocjonalnym – ujednolicone oblicza charakteryzują się po większości podobnymi cechami: wielkimi nosami, mięsistymi ustami i dużymi oczami w ciężkiej oprawie grubych powiek. Wizerunki o bardziej zindywidualizowanych twarzach pojawiają się w miniaturach zamykających poczet, które prezentują arcybiskupów począwszy od Jarosława ze Skotnik – z końca XIV oraz XV stulecia[6].

Wśród nich zwraca zwłaszcza uwagę miniatura z przedstawieniem Wojciecha Jastrzębca, który wsparty na drzewcach krzyża, stoi na tle rozpiętej za plecami draperii i górzystego pejzażu w statecznym kontrapoście, wznosząc prawicę w geście błogosławieństwa (il. 2–3)[7]. Wyróżnia się jednak przede wszystkim indywidualnym opracowaniem oblicza, które zdecydowanie odbiega od stereotypowej umowności cechującej większość miniatur: twarzą o ostro zarysowanym owalu, z dużym, garbatym nosem, niewielkimi ustami, szeroko rozstawionymi oczami i nisko nadwieszoną nad nimi linią brwi. Najbardziej wszakże w tej podobiźnie frapuje nie tyle jej indywidualny charakter, ile podobieństwo z obliczem biskupa krakowskiego przedstawionego na tumbie Jagiełły. Mimo oczywistych różnic jakie dzielą plastycznie wymodelowaną płaskorzeźbę z nagrobka od delikatnej malatury

[5] B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika,* Warszawa 1983, s. 96–117; B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540,* Warszawa 1993, s. 186–187.

[6] Pomijamy w tym miejscu problem dojrzałości artystycznej i zależności stopnia indywidualizacji tych podobizn od udziału w realizacji tych miniatur samego Samostrzelnika lub jego współpracowników.

[7] Zob. *Poczet arcybiskupów gnieźnieńskich prymasów Polski,* oprac. P. Mrozowski, Warszawa 2003, s. 92–93.

w miniaturze, nie sposób nie dostrzec w obu przedstawieniach takiego samego zarysu podbródka, grubego, garbatego nosa, szeroko rozstawionych oczu i analogicznie zarysowanej linii brwi. Czy podobieństwo to mogło być przypadkowe?

Jest to oczywiście możliwe. Oba przedstawienia trudno uznać za w pełni dojrzałe portrety, w których osiągnięto pogłębioną charakterystykę twarzy. Cechuje je niewątpliwie pewien stopień uogólnienia, który mógł wynikać z rutynowego przywiązania twórców do ustalonych w ich praktyce artystycznej umownych typów fizjonomicznych. Ale znacznie bardziej atrakcyjne perspektywy badawcze otwiera postawienie równie uprawomocnionej hipotezy, iż źródłem tego podobieństwa był jakiś wizerunek Jastrzębca, który wykorzystał Samostrzelnik powtarzając rysy twarzy w miniaturze z Żywotów. Mogło to być zresztą wyobrażenie na tumbie Jagiełły – dzieło wybitnego rzeźbiarza odkute najpewniej ze szkicu sporządzonego *ad vivum*. Program komemoracyjny tumby, wyznaczający Jastrzębcowi drugie miejsce w poczcie żałobników, mógł być przecież czytelny w początkach XVI w. w kręgu erudytów skupionych w kancelarii królewskiej, z której wywodził się i którą kierował jako podkanclerzy zleceniodawca Samostrzelnika – Piotr Tomicki. Ale trzeba pamiętać, że istniały inne podobizny Jastrzębca, które mogły dostarczyć miniaturzyście informacji o jego wyglądzie.

Stosunkowo mało prawdopodobne wydaje się, aby Samostrzelnik mógł skorzystać z wizerunku Jastrzębca w którymś z ufundowanych przezeń rękopisów. Wiadomo, że przynajmniej jeden z nich – mszał podarowany katedrze krakowskiej – opatrzony był podobizną fundatora[8]. Tego rodzaju przedstawień w księgach fundacji Jastrzębca było pewnie więcej[9]. Jednakże trudno spodziewać się, aby miniatura z wizerunkiem donacyjnym z początków XV w. mogła dostarczyć informacji o rzeczywistym wyglądzie twarzy fundatora – tego rodzaju przedstawienia w środkowoeuropejskim malarstwie książkowym pierwszych dekad XV w. cechował daleko posunięty tradycjonalizm, wyrażający się w ich umowności. Były to w istocie raczej znaki ideograficzne, nie zaś rzeczywiste podobizny, w których szukano by sposobów na oddanie realnego podobieństwa fizjonomicznego. Wizerunki w rękopisach były zresztą stosunkowo trudno dostępne, toteż nie wydaje się, aby właśnie one mogły posłużyć miniaturzyście za źródło podobizny Jastrzębca w *Żywotach arcybiskupów* Długosza.

Znacznie większy krąg odbiorców i zasięg społecznego oddziaływania miało natomiast jego wyobrażenie, które zamykało poczet biskupów krakowskich przedstawionych około 1436–1440 r. w malowidłach zdobiących ściany w krużganku klasztoru Franciszkanów w Krakowie[10]. Utrzymane w jednolitej, bardzo oficjalnej formule ikonograficznej, prezen-

[8] Zapiska odnotowana w katalogu biskupów krakowski wspomina: „hic ecclesiae Cracoviensi contulit missale in quo ipsius imago in pontyficalibus cum armis suis depicta [fuit]” – Miodońska, *Małopolskie ...,* s. 40. Być może chodziło tu o zachowany w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu Mszał nr 8 KP, fundowany przez Jastrzębca, z którego wycięto większość ilustracji, pierwotnie stanowiący własność kościoła w Beszowej.

[9] Oprócz wspomnianego wyżej mszału zachowanego na Wawelu, a także dekorowanego w pracowni Mistrza Biblii Hutterów mszału w Bibliotece Katedralnej w Gnieźnie, warto pamiętać, że w samej tylko bibliotece wystawionego sumptem Jastrzębca kościoła parafialnego w Beszowej odnotowano w 1421 r., przy okazji przekazywania świątyni paulinom, trzydzieści sześć ksiąg, w tym pięć mszałów, graduał, dwa antyfonarze i trzy psałterze – Miodońska, *Małopolskie...,* s. 22. Znaczna część tych iluminowanych z pewnością rękopisów musiała pochodzić z fundacji Jastrzębca.

[10] *Malarstwo gotyckie w Polsce,* 2: *Katalog zabytków,* red. A. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 60–61

towały biskupów zasiadających w splendorze szat pontyfikalnych na ławach wyściełanych kosztownymi tkaninami. Seria pełniła doniosłą funkcję ideową obrazowego *legitimatio potestatis,* którym fundator malowideł – biskup Zbigniew Oleśnicki[11] – utwierdzał swe znaczenie, wskazując na siłę tradycji historycznej i wielowiekową sukcesję na urzędzie, jako jedno ze źródeł swej wyjątkowej pozycji w państwie. Malowidła zachowały się bardzo fragmentarycznie: z serii obejmującej blisko trzydzieści podobizn, w całości dotrwały tylko trzy wizerunki – biskupa Nankera i dwóch jego bezpośrednich sukcesorów. Podobizny kolejnych biskupów – od Bodzanty, a właściwie Floriana z Mokrska, po Piotra Wysza z Radolina – zachowały się tylko w górnych partiach. Słabo zróżnicowane przedstawienia ich twarzy utrzymane w kanonach urody męskiej, charakterystycznej dla środkowoeuropejskiego gotyku międzynarodowego, dalekie były w swej umowności od jakichkolwiek znamion portretowych. Nie wiadomo jednak jak wyglądała podobizna Jastrzębca, która zamykała serię. Widoczne do niedawna dolne fragmenty przedstawienia[12], nie dawały żadnych podstaw do jego oceny pod względem stopnia indywidualizacji twarzy. Oblicze Jastrzębca mogło mieć charakter całkiem umowny, bo jego wizerunek podporządkowany był schematom określającym całą serię. Kto wie jednak, czy nie uwzględniało ono realnego podobieństwa. Chodziło wszak o podobiznę bezpośredniego poprzednika fundatora malowideł, który pozostawił ważkie świadectwa swego zainteresowania portretowym charakterem swoich własnych wizerunków[13]. Przyjęcie takiej hipotezy oznacza wszakże, iż twórca malowideł w krużgankach franciszkańskich musiał dysponować około 1440 r. jakąś wcześniejszą podobizną Jastrzębca, która w jakimś zakresie uwzględniała cechy jego fizjonomii.

Samostrzelnik mógł wreszcie zaczerpnąć informacje o wyglądzie Jastrzębca z płyty nagrobnej upamiętniającej jego miejsce pochówku przed wejściem do kapitularza w katedrze gnieźnieńskiej. Jastrzębiec sprawił ją sobie jeszcze za życia – przed 1426, rychło po niechcianym podniesieniu go do godności metropolity i przeniesieniu z Krakowa do Gniezna[14]. Było to z pewnością dzieło bardzo okazałe i kosztowne: spiżowa płyta, zamówiona w Brugii, sprowadzona została za sumę czterystu marek srebra w monecie pruskiej[15]. Znacznie przewyższało to koszt realizacji tego rodzaju zamówień w warsztatach środko-

(oprac. H. Małkiewiczówna).

[11] Hipotezę o związku malowideł z działalnością fundacyjną Zbigniewa Oleśnickiego postawiła Helena Małkiewiczówna, co powszechnie zostało przyjęte w literaturze naukowej – H. Małkiewiczówna, *Średniowieczne wizerunki biskupów krakowskich w krużgankach franciszkańskich w Krakowie,* „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie", XXI/2, 1977 (druk 1980), s. 85–87.

[12] Ślad dolnych partii szat i herb Jastrzębiec widoczne były w trzecim przęśle południowego skrzydła krużganków przed pracami malarskimi scalającymi ocalałe fragmenty malowideł.

[13] Chodzi przede wszystkim o rysunkową podobiznę Zbigniewa Oleśnickiego jako adoranta Marii z Dzieciątkiem w *Liber privilegiorum dioecesis cracoviensis,* odznaczająca się bardzo dosadną charakterystyką twarzy – *Malarstwo gotyckie...,* s. 354 (oprac. B. Miodońska). Także na tablicy erekcyjnej Bursy Jerozolimskiej w Krakowie z 1453 r. wizerunek Olesnickiego zwraca uwagę indywidualnymi cechami fizjonomii – P. Mrozowski, *Tablice erekcyjne z kręgu Zbigniewa Oleśnickiego,* „Biuletyn Historii Sztuki", 52, 1990, nr 1–2, s. 32.

[14] Mrozowski, *Polskie nagrobki*..., s. 255–256, nr II 10.

[15] *Acta capitulorum nec non iudicorum ecclesiasticorum selecta,* 1: *Acta capitulorum gnesnensis, posnaniensis et vladislaviensis (1408–1530)*, wyd. B. Ulanowski, Kraków 1894 (Monumenta Medii Aevii Historica res gest as Poloniae ilustrantia, 13), nr 1602.

woeuropejskich[16]. Nagrobek powstał na wzór płyty zmarłego w 1382 arcybiskupa Janusza Suchegowilka, zamówionej i sprowadzonej przezeń za jego życia z Flandrii[17]. Przeszło trzydzieści lat później płyta Jastrzębca stała się z kolei wzorem dla nagrobka arcybiskupa Jana Sprowskiego, odlanego w 1462 przez wrocławskiego lapicydę Jodoka Tauchena. Niektóre ustalenia zachowanej umowy zawartej pomiędzy Jodokiem a Sprowskim pozwalają odtworzyć w zarysie program ikonograficzny płyty Jastrzębca[18]. Przedstawiała stojącego arcybiskupa w stroju pontyfikalnym, z wyeksponowanym paliuszem, wspartego na drzewcach krzyża, z tarczą herbową pod stopami. Herby mieściły się także w polu płyty, zapewne w inskrypcyjnej bordiurze. W ogólnym charakterze podobizna przypominała więc przedstawienie Jastrzębca w miniaturze Samostrzelnika. Zważywszy na silny konserwatyzm flandryjskich *tombiersów* w XV stulecia oraz wskazany przez zleceniodawcę pierwowzór z końca XIV w., można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, iż wizerunek zmarłego mieścił się w okazałym obramieniu iluzorycznej architektury – niszy zwieńczonej baldachimem.

Czy przedstawienie Jastrzębca na płycie nagrobnej mogło uwzględniać realne podobieństwo jego twarzy? Z pewnością tak, jeśli zadbał o to sam zleceniodawca, przesyłając do Brugii swoją podobiznę. Na bardzo efektownych płytach spiżowych odlewanych w pracowniach flandryjskich tylko wyjątkowo uwieczniano zmarłych podobiznami, w których daje się dostrzec dążenie do portretowej indywidualizacji[19]. To jedno z najbardziej doniosłych zjawisk w sztuce europejskiej XIV i XV w., silnie obecne właśnie w sferze zamówień artystycznych związanych z pośmiertną komemoracją, nie miało większego wpływu na programy *memorii* odlewanych w renomowanych warsztatach niderlandzkich. Przeciwnie – postawę mistrzów flandryjskich cechowało silne przywiązanie do kanonów umownie traktujących idealizowane twarze. Ale przywiązanie to nie stanowiło przeszkody w uzyskaniu indywidualnego wyrazu podobizny, jeśli zależało na tym zleceniodawcy. Musiał on wszakże dostarczyć swój wiarygodny wizerunek do pracowni, w której składał zamówienie. Jastrzębiec, chcąc upamiętnić miejsce swojego pochówku płytą przypominającą wcześniejszy o blisko pół wieku nagrobek Suchegowilka, także musiał przesłać do Brugii jakiś rodzaj szkicu projektowego, który określał podstawowe choćby elementy zamawianego przedstawienia. Tego rodzaju *visierung* mógł zawierać również takie przedstawienie jego twarzy, które uwzględniało jej cechy indywidualne.

Nie istnieją wszystkie te przypomniane tu wizerunki, które dla Samostrzelnika mogły stanowić źródło informacji o wyglądzie Jastrzębca i tłumaczyć podobieństwo twarzy pomiędzy miniaturą w *Żywotach arcybiskupów* a podobizną na tumbie Jagiełły. Jaki sens płynie z przywoływania w tym miejscu przedstawień z dawna już nie zachowanych. Niewątpliwie utwierdzają one w ostrożności przed pochopnym ustalaniem relacji pomiędzy dziełami zachowanymi: wszystkie trzy ogniwa, które mogły ewentualnie łączyć przedstawienie na

[16] Jodok Tauchen, za odlany we Wrocławiu na wzór płyty Jastrzębca nagrobek Jana Sprowskiego otrzymać miał w 1463 r. 172 florenów, zaś Piotr Vischer Starszy w 1492 r. za płytę biskupa Heinrich von Trotzkau 60, zob. inne przykłady – Mrozowski, *Polskie nagrobki...,* s. 59.

[17] Ibid., s. 254, nr II 5.

[18] A. Schultz, *De Vita atque operibus magistra Jodoci Tauchen lapicidae vratislaviensis seculo XV to florentis,* Wratislaviae [1864], s. 21.

[19] Szeroki przegląd płyt nagrobnych z flandryjskich pracowni – M. Norris, *Monumental Brasses,* 1: *The Memorials,* London 1977; 2: *The Craft,* London 1978.

tumbie i miniaturę Samostrzelnika nie istnieją. Ale mimo to odsłaniają ważkie aspekty problematyki związanej z początkami portretu w Polsce oraz formacją artystyczną Samostrzelnika. Jeśli bowiem uznać za słuszną hipotezę, iż źródłem podobieństwa pomiędzy twarzą Jastrzębca w miniaturze a jego domniemanym wyobrażeniem na tumbie Jagiełły był nie zachowany dziś wizerunek arcybiskupa, przyjąć też trzeba, że było to przedstawienie oddające realne podobieństwo. Nie wiadomo jaką pełniło funkcję i w jakiej formule ikonograficznej prezentowało Jastrzębca. Ale do kilku zachowanych w Polsce wizerunków sprzed ostatnich dekad XV w., które wystawiają świadectwo umiejętnościom portretowego przedstawiania twarzy, doliczyć należy jeszcze jedną podobiznę – nie zachowaną wprawdzie, ale wczesną, bowiem sprzed 1436 r. W niej uwiecznione były rysy twarzy Jastrzębca.

Jeśli Samostrzelnik odtworzył twarz Jastrzębca w *Żywotach* na podstawie dostępnego mu źródła ikonograficznego, wystawia to dobre świadectwo jego formacji intelektualnej i artystycznej. Tego rodzaju dociekliwość przy przedstawianiu osobistości historycznych nie było postawą praktykowaną często w ówczesnych pracowniach malarskich w Polsce; zwłaszcza przy tworzeniu galerii seryjnych kontentowano się wizerunkami dalece umownymi. Samostrzelnik nie był wybitnie utalentowanym portrecistą. Umiał różnicować twarze, ale przywiązany był do wyuczonego repertuaru cech określających fizjonomie, co w ograniczonym tylko zakresie pozwalało mu na wydobycie *ad vivum* rzeczywistego podobieństwo twarzy. Ale swoje wizerunki tworzył nie tylko z wyobraźni i z wyuczonych schematów. Niektóre miniatury w *Liber geneseos familiae Schidloviciae* świadczą, że niekiedy szukał dla nich oparcia w źródłach ikonograficznych[20]. Tę potrzebę realności wizerunku uznać należy za świadectwo otwartości miniaturzysty na aktualne wyzwania, jakie stawiali sobie artyści środkowoeuropejscy w pierwszych dekadach XVI w. W zespole miniatur, którymi opatrzone zostały *Żywoty arcybiskupów* nie tylko podobizna Jastrzębca zdaje się być świadectwem tej postawy: zaokrąglona twarz Mikołaja Trąby o pełnych policzkach i krótkim, ostrym nosie przywodzi na myśl wyobrażenie arcybiskupa na tumbie Jagiełły. Przedstawione z profilu oblicze Wincentego Kota z Dębna, z zadartym nosem i dużymi ustami, przypomina ujęciem przedstawianej osoby o wczesnych portretach o włoskiej genezie. Wizerunki te świadczą, że zarówno ten aspekt twórczości Samostrzelnika, jak też zasób ilustracyjny dekorowanych dla Tomickiego *Żywotów* wymagają dalszych, znacznie już pogłębionych badań.

[20] Miodońska, *Miniatury*..., s. 80–93.

S'agit-il d'un portrait de Jastrzębiec?
(Résumé)

La ressemblance physionomique du visage de Wojciech Jastrzębiec, évêque de Cracovie, puis archevêque de Gniezno, représenté en pleurant sur un des côtés du tombeau du roi Ladislas Jagellon vers 1420, ainsi que sur une miniature postérieure des années 1530 qui se trouve dans la série des effigies illustrant les Vitae des archevêques de Gniezno écrites par Jan Długosz, pose la question de sa source. La réponse définitive n'est pas possible, car toutes les représentations de Jastrzębiec qui pouvaient servir au miniaturiste de modèle vers 1530 ne sont pas conservées. La source de cette ressemblance pouvait être, en effet, une des miniatures dans un des manuscrits commandités par lui, son effigie dans la série des évêques de Cracovie, peinte vers 1440 sur le mur du cloître des Franciscains à Cracovie ou encore sa plaque funéraire en bronze commandée avant 1426 de son vivant à Bruges, voire encore peut-être une autre représentation.

Indépendamment du fait que les sources sont aujourd'hui disparues, la ressemblance semble cependant témoigner de l'existence au cours de la quatrième décennie du XIVe siècle d'une effigie de Jastrzębiec ayant caractère de portrait. L'utilisation d'une source iconographique par le miniaturiste du début du XVIe siècle, Stanisław Samostrzelnik, afin de redonner quelques traits d'individualisation physionomique témoigne que l'artiste était ouvert aux tendances inovatrices dans l'art du début du XVIe siècle.

Przemysław Mrozowski

CZY PORTRET JASTRZĘBCA?

tekst: s. 43–49



1. Głowa biskupa – fragment nagrobka Władysława Jagiełły.
Kraków, katedra na Wawelu



2. Głowa biskupa Wojciecha Jastrzębca – fragm. il. 3



3. Biskup Wojciech Jastrzębiec, miniatura Stanisława Samostrzelnika w *Catalogus archiepiscoporum Gnesnensium* Jana Długosza, 1530–1535. Warszawa, Biblioteka Narodowa

O TRYPTYKU Z HODEGETRIĄ W TRZEMEŚNI

Przechowywany w kościele parafialnym Św. Klemensa w Trzemeśni koło Myślenic tryptyk, z umieszczonym w części środkowej obrazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, pojawił się w literaturze naukowej przed sześćdziesięciu laty. Tematy składających się nań obrazów zostały wprawdzie rozpoznane, lecz przeróbki i przemalowania kwater, wraz z dodaną w wieku XIX atektoniczną oprawą, odebrały tryptykowi pierwotny charakter; brakowało przy tym pewności, czy podstawowe części składowe nastawy od początku stanowiły integralną całość (il. 1, 2). Dokonane zmiany nie zachęcały historyków sztuki do bliższego zainteresowania się tryptykiem, a dorywcze raczej wypowiedzi dotyczące czasu powstania nastawy wskazywały na szeroki przedział czasowy, ogólnie ujmując – na lata między trzecią ćwiercią wieku XV a drugą połową stulecia XVI[1]. Dopiero przed dwoma laty determinacja zachęconych przez historyków sztuki konserwatorów, umożliwiła wyjaśnienie głównych wątpliwości, a nawet sprawiły, że to niewielkie retabulum zyskało w malarstwie małopolskim wieku XV pozycję wyjątkową.

W latach 2005–2007 tryptyk w Trzemeśni został po raz kolejny całkowicie przemalowany. Wobec daleko posuniętej historycznej i estetycznej degradacji, tryptyk przejęła prof. Małgorzata Schuster-Gawłowska i w roku 2009 usunęła wszelkie przemalowania oraz przeprowadziła połączoną z analizą usuwanych nawarstwień konserwację całości, przywracając tym samym tryptykowi kształt zbliżony do pierwotnego[2]. Wyniki działań prof. Schuster-Gawłowskiej oraz obserwacje dotyczące problematyki historyczno-artystycznej pozwalają na sformułowanie wniosków, ujętych niżej – z konieczności w skrócie – w trzy grupy zagadnień.

1. Ustalenia historyczne

Już przed rozpoczęciem prac konserwatorskich było oczywiste, że tematy obrazów tryptyku od początku nie uległy zmianie. Przy skrzydłach zamkniętych na ich rewersach widnieją postacie dwóch świętych biskupów w pontyfikalnych szatach, lecz bez atrybutów indywidualnych. Po otwarciu skrzydeł na tablicy środkowej ukazuje się półpostaciowe przedstawienie Matki Boskiej trzymającej na lewej ręce Dzieciątko; na awersach skrzydeł

[1] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* I: *Województwo krakowskie,* z. 9: *Powiat myślenicki,* oprac. K. Kutrzebianka, Warszawa 1951, s. 27, il. 17, 19, 21 (datowany: 2. poł. w. XVI); *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* I: *Województwo krakowskie,* red. J. Szablowski, Warszawa 1953, *Tekst,* s. 287 (korekta: 3. ćw. w. XV, przerobiony w w. XVI/XVII); T. Mroczko, B. Dąb, *Gotyckie Hodegetrie polskie,* [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze,* 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966, s. 56–57 (datowany: ok. poł. w. XVI); M. Kornecki, *Zabytki sztuki,* [w:] *Monografia powiatu myślenickiego,* red. R. Reinfuss, 1: *Historia,* Kraków 1970, s. 310–314, il. 74, 75 (datowany: 2. ćw. w. XVI).

[2] Na konieczność konserwacji tryptyku od dawna zwracała uwagę Magdalena Piwocka. Do interwencji w r. 2009 doszło dzięki inspirującej roli Wojciecha Walanusa z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i Heleny Małkiewiczówny. Po komisyjnych oględzinach przemalowanego tryptyku, dokonanych w dniu 9 stycznia 2009 pod przewodnictwem Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, nastawa została przewieziona na Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kierowniczka Katedry Konserwacji Malarstwa Sztalugowego prof. Małgorzata Schuster-Gawłowska przeprowadziła wspomnianą konserwację estetyczną tryptyku, ukończoną w listopadzie 2009. Artykuł niniejszy nie mógłby powstać bez ścisłej współpracy z autorką konserwacji, której za bezinteresowną pomoc, wszechstronne informacje i wykorzystane tu fotografie składam serdeczne podziękowanie.

towarzyszą Jej postacie świętych dziewic depczących swoich prześladowców: Katarzyny stojącej na niewielkiej sylwetce cesarza Maksencjusza i Barbary z Dioskurem pod stopami. Z całej nastawy wymieniona została jedynie rama obrazu środkowego. Jego wymiary wraz z ramą (a tym samym wymiary tryptyku zamkniętego) wynoszą 129 x 85,5 cm, skrzydeł 129 x 42,5 cm; tryptyk otwarty osiąga rozpiętość 172 cm.

Przeprowadzona przez prof. Schuster-Gawłowską, ujęta w stratygraficzną tabelę analiza nawarstwień przyniosła informacje dotyczące wprowadzania kolejnych zmian, „oddalających" wygląd tryptyku od jego pierwotnego kształtu[3]. Z badań owych wynika, że pierwsze przemalowanie nastąpiło w wieku XVI; objęło większe powierzchnie obrazów, zwłaszcza pokryty nową warstwą azurytu płaszcz Marii, z powtórzeniem zdobiących go gwiazd, w stosunku do oryginału nieznacznie wówczas przesuniętych.

Do radykalnej przeróbki tryptyku doszło w XVII stuleciu. Na obrazie głównym i awersach skrzydeł w pierwotnej zaprawie wyryto w tłach dekorację roślinną (zachowaną do dziś), zlikwidowano też oryginalny, zewnętrzny otok nimbu Matki Boskiej, zmniejszając jego promień o 2–2,5 cm; koronom śś. Katarzyny i Barbary nadano kształt rytych w zaprawie, trójkątnych „zębów". Wraz z przemalowaniem temperą wszystkich obrazów, w dolnej części tablicy środkowej dodano niewielkie postacie odzianych w szlacheckie stroje trojga adorantów: w rogu lewym dwóch kobiet oraz mężczyzny w prawym. Jest to rodzina inicjatorów przeprowadzonej w XVII stuleciu przeróbki. Według opinii Magdaleny Piwockiej charakter dekoracji roślinnej zdobiącej tła wskazuje na dokonanie owych przekształceń w latach bliskich połowy wieku XVII. Datowanie to potwierdziły przeprowadzone przez Helenę Małkiewiczównę kwerendy archiwalne i biblioteczne, z których wynika, że działania te podjęto w latach między 1641 a 1665, a na obrazie przedstawiono sprawującą wówczas patronat nad kościołem Katarzynę z Jordanów Brzechwinę z córką i synem Rafałem[4].

Do ponownego przemalowania tryptyku doszło w wieku XIX; ograniczono się wtedy do obrazu głównego, na którym dodano hierogram „IHS" na trzymanej przez Chrystusa księdze, przekształcono Jego tunikę, zmieniono formę broszy, na płaszcz Marii naniesiono nowe gwiazdy oraz krzyż nad czołem i dużą gwiazdę na ramieniu[5]. Wtedy też zmieniono ramę obrazu głównego na nową i dodano wspomnianą oprawę tryptyku.

Po kolejnych, nieznacznych zmianach wprowadzonych w wieku XX, całkowite przemalowanie obrazów i ram oraz położenie nowych srebrzeń nastąpiło w roku 2007.

---

[3] Dokumentacja prac konserwatorskich znajduje się w archiwach Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie i Parafii Rzymsko-Katolickiej w Trzemeśni.

[4] W końcu w. XVI (1596) patronat nad kościołem w Trzemeśni należał do spadkobierców Spytka Jordana; w 1618 był nim Kacper Jordan. Po jego śmierci prawo to przeszło na córkę Katarzynę, zamężną za Piotrem Brzechwą, podkomorzym wendeńskim (zm. 1641) i jej patronat był poświadczony w r. 1655 (w tym roku zapisano, że wdowa ufundowała nową nawę kościoła). W 1665 jako patron notowany był Rafał Brzechwa, syn Katarzyny, która widocznie już nie żyła.

[5] Krzyż i gwiazda mogły być „spóźnionym" powtórzeniem znaków typowych dla spopularyzowanych od w. XVII obrazów tzw. Matki Boskiej Śnieżnej – por. M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie typu ikonograficznego obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku,* [w:] *Między Wschodem a Zachodem,* III, Lublin 1992 (Dzieje Lubelszczyzny, VI), s. 365–398, il. 1, 7, 13, 15, 16, 19, 25.

2. Cechy ikonograficzne, stylowe i czas powstania

Po usunięciu opisanych nawarstwień stan zachowania oryginalnych partii malarskich okazał się bardzo dobry, a uzupełnienie drobnych ubytków nie nastręczało wątpliwości (il. 3). Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem należy do grupy kilkudziesięciu podobnych Hodegetrii małopolskich (o czym niżej), których typ, utrzymywany w rygorach ustalonego kanonu ikonograficzno-formalnego, podlegał nieznacznym przemianom (il. 4). W wizerunku w Trzemeśni dostrzegamy cechy typowe dla trzeciej ćwierci wieku XV: lekkie jeszcze pochylenie głowy Chrystusa ku Marii i zbliżenie Jego błogosławiącej dłoni ku szyi Matki, wprowadzenie szerokich taśm zdobiących obszycia brzegów płaszcza i tuniki, stopień zaostrzenia zbiegu płaszcza nad broszą, nieznacznie wyostrzony światłocieniowy modelunek twarzy Marii, wraz z drobnymi szczegółami w sposobie zdobienia szat i nimbów – wskazują na lata około 1460[6]. Do stylowych wyróżników owych szczegółów należy dekoracja srebrzonych broszy i obszycia szat, w postaci ukośnych, równoległych nacięć, układających się w kształt jodełki lub rodzaj plecionki. Zbliżony motyw plecionki znany jest bodaj tylko z reliefowej dekoracji racjonału św. Stanisława na skrzydle tryptyku, zdobiącego niegdyś ołtarz główny w katedrze na Wawelu, z lat około 1460[7].

W ikonograficznym ujęciu świętych Katarzyny i Barbary zwraca uwagę motyw deptanych przez nie prześladowców, znany w małopolskiej rzeźbie (np. na tryptyku Trójcy Św. na Wawelu), lecz w tamtejszym malarstwie niespotykany (il. 5). Niezwykle wydłużony kanon postaciowy obydwu dziewic (stosunek głów do całej postaci 1:10) został niejako „wymuszony” przez kształt tablicy środkowej, a tym samym przez proporcje dwukrotnie węższych od niej skrzydeł. Szaty świętych kształtowane są według zasad stylu miękkiego, a „idealizujący” typ głów, uproszczony rysunek dłoni i formy atrybutów: miecza, koła, wieży, znajdują liczne odpowiedniki w małopolskim malarstwie z lat 1450–1470.

W postaci starszego biskupa na rewersie skrzydła lewego można rozpoznać św. Mikołaja, gdyż biskupa Miry z reguły przedstawiano z brodą[8]. Biskup młodszy, chociaż brak na to jednoznacznych wskazówek, może być św. Stanisławem (il. 6)[9]. Kształty infuł i pastorałów

---

[6] Zagadnienie Hodegetrii małopolskich, z uwzględnieniem zachodzących w tym typie przemian, jest przedmiotem opracowania przygotowywanego przez zespół historyków sztuki, konserwatorów i archiwistów w Krakowie. Tymczasowy przegląd dwudziestu przykładów: J. Gadomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis gratiosae. Małopolski typ Hodegetrii z XV wieku,* „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 29–48.

[7] *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa,* I: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu, maj–wrzesień 2000. Katalog,* red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 70–71, kat. I/34 (J. Gadomski); III: *Ilustracje,* il. 43; J. Gadomski, *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu,* Kraków 2001(Ars vetus et nova, 3), s. 12, il. 6–8. Kilkadziesiąt lat później motyw podobnej plecionki pojawił się na głównym obrazie tryptyku św. Stanisława w Starym Bielsku. Rejestrując tu tylko rzadziej spotykane motywy, pomijam literaturę notującą szczegóły i ujęcia należące do obiegowych.

[8] Podobną charakterystyką i tymi samymi atrybutami obdarzono niewątpliwe przedstawienia św. Mikołaja na tryptyku z Zarzecza (ok. 1440–1450) i na skrzydle z Żywca (ok. 1460) – tu dodano napis: „s. nicolaus”. Rzeźbionemu przedstawieniu świętego biskupa bez atrybutów, z brodą, dawniej w tryptyku w katedrze na Wawelu, dziś w Zborówku (1481), towarzyszy na ramie szafy nieodczytany w całości napis, zaczynający się od słów: „Beatus Nicolaus” – M. Walicki, *Złoty widnokrąg,* Warszawa 1965, s. 86, przyp. 22. W r. 1629 tę samą rzeźbę określono jako „imago S. Nicolai sculpta” – K. Czyżewski, *Ze studiów nad wyposażeniem katedry krakowskiej (koniec wieku XV–początek wieku XVII*), „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności”, 62, 1998 (1999), s. 105.

[9] Piotrowin zaczął się pojawiać u stóp św. Stanisława od ok. 1460; św. Wojciecha wyróżniano wtedy podwójnym

z liściastym wypełnieniem zwieńczeń również zbiegają się z formami występującymi na tryptykach z trzeciej ćwierci wieku XV. W fałdach ornatów przeważają układy miękkie, a zgeometryzowane załamania alb wykazują cechy stylu kątowego w formule, jaką przejmowali mniej „postępowi" malarze z lat 1450–1470.

Obydwaj biskupi znajdują bliskie odpowiedniki w postaciach na awersach skrzydeł tryptyku z miejscowości Liptovská Mara (dawniej Svätá Mara, węg. Liptószentmária, obecnie w Węgierskiej Galerii Narodowej w Budapeszcie), datowanego na lata 1450–1460 lub około 1460[10]. W obydwu postaciach, przy odmiennym kolorycie szat, powtarzają się niemal identyczne układy sylwetek, gesty dłoni, układ i kształt pastorałów oraz ksiąg, przebieg fałdów odginających się ornatów. Tryptyk z Liptowskiej Marii z kolei łączony jest trafnie z tryptykiem ze Strażek na Spiszu (Strážky, węg. Nagyőr, dziś w Słowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie)[11], który – przy niewątpliwym pokrewieństwie postaci biskupów na tryptykach z Liptowskiej Marii i Trzemeśni – wydaje się nieznacznie od nich młodszy (1460–1470)[12].

Czy zbliżony czas powstania obrazu Matki Boskiej i skrzydeł w Trzemeśni w latach około 1460 pozwala na stwierdzenie, że części te od początku składały się na jednorodny tryptyk? Wprawdzie pierwotne ramy wraz z zagłębieniami w których osadzono zawiasy, zachowały się tylko na skrzydłach, a obrazy na tablicy głównej i skrzydłach mogły być dziełami różnych rąk, jednak wszystkie trzy części łączy, oprócz tego samego rodzaju lipowego drewna, charakter pokrywających je zapraw, podobnym też narzędziem wykonano puncowaną dekorację srebrzeń. Warsztatowym łącznikiem obrazów jest sposób malowania niektórych karnacji: na twarzach Chrystusa oraz śś. Katarzyny i Barbary stwierdzono podobną, rzadko spotykaną podmalówkę w kolorze brązowym, na której różami i bielą wymodelowano cienie i światła. Składowe części tryptyku ściśle odpowiadają sobie wymiarami, wspólne też dla trzech tablic były ich losy, gdyż ustalona stratygrafia wykazała na nich te same przemalowania i równocześnie dokonane przekształcenia teł oraz nimbów. Dziś rama obrazu głównego, roślinna dekoracja złoconych teł i nimbów oraz zachowane postacie adorantów są jedynymi pozostałościami dawnych przeróbek.

3. Półpostaciowa Hodegetria w tryptyku

Najwięcej pytań łączy się z zajmującym główne miejsce w tryptyku obrazem Matki Boskiej

krzyżem misyjnym.

[10] G. Török, *A Mateóci Mester művészetének problémai,* „Művészettörténeti Értesítő", 29, 1980, s. 78; eadem, *Der Marienaltar aus Liptószentmária,* [w:] *Ungarische Nationalgalerie Budapest. Alte Sammlung,* red. M. Mojzer, Budapest 1984, nr 33; M. Bartlová, *Skulptúra a tabul'ové maliarstvo 1400–1470,* [w:] *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia,* red. D. Buran (et alii), Bratislava 2003, s. 262; eadem, *Triptych zo Strážok*, [w:] ibid., s. 705.

[11] Bartlová, *Skulptúra*..., s. 262; eadem, *Triptych zo Strážok,* s. 705, il.

[12] Nienowy problem związków łączących niektóre nastawy górnowęgierskie z malarstwem małopolskim znajduje potwierdzenie w wypowiedziach badaczy polskich, węgierskich, czeskich, np. T. Dobrowolski, *Sztuka polska od czasów najdawniejszych do ostatnich,* Kraków 1974, s. 243, il. 195; idem, *Początki malarstwa krakowskiego w epoce gotyku (Metoda i perfekcjonizm)*, „Folia Historiae Artium", 12, 1976, s. 24, il. 12; Török, *Der Marienaltar...,* nr 33; Bartlová, *Skulptúra...*, s, 262; eadem, *Triptych zo Strážok,* s. 705. W wymienionym tu zespole niewielkich tryptyków (Liptovská Mara, Strážky, Trzemeśnia) nastawa małopolska wzmacnia rolę Krakowa jako ośrodka wytwórczego, gdyż tylko tam mogła powstać Hodegetria w jej „klasycznej", małopolskiej formule.

z Dzieciątkiem. Od początku zauważono, że wizerunek ten należy do typu znanej do niedawna z kilku przykładów tzw. Matki Boskiej Piekarskiej[13] (z uwagi na miejsce wytwarzania i obszar masowego występowania nazywać go będziemy typem krakowskim lub małopolskim), tzn. samodzielnej, ujętej w półpostaci Hodegetrii, znanej dziś z blisko sześćdziesięciu obrazów z lat 1400–1520. Ten rodzaj obrazu, ze względu na temat zajmujący wysoką pozycję w hierarchii świętości, był suwerennym przedstawieniem kultowym i sam w sobie stanowił autonomiczną, treściowo „zamkniętą" całość. Jaką zatem rolę we wnętrzach sakralnych pełniły te idące w dziesiątki, zawsze malowane jednostronnie tablice o zbliżonych od połowy wieku XV rozmiarach?[14]. Czy zawieszano je osobno na bocznych ścianach świątyń, gdzie na podobieństwo przedstawień typu „dewocyjnego" były przedmiotem indywidualnej adoracji wiernych? Czy przechowywano je w kościelnych zakrystiach i skarbcach i tylko przy specjalnych okazjach wystawiano na ołtarzu i noszono w procesjach?[15]. A może raczej – co najbardziej prawdopodobne – stanowiły rodzaj stałej, samodzielnej nastawy ołtarzowej i na bocznym ołtarzu maryjnym lub w bocznej kaplicy były „adresatem" nabożeństw wotywnych, jako źródło łaski, ucieczka i ochrona przed zagrożeniami, jakimi w wieku XV były klęski żywiołowe oraz nawiedzające kraj i dziesiątkujące ludność epidemie?[16]. Na te pytania nie znajdujemy na razie jednoznacznej odpowiedzi, lecz w każdym przypadku Hodegetrie małopolskie, czczone jako ideowe nawiązania do dzieła św. Łukasza, cieszyły się w wieku XV kultem wizerunków łaskawych, czego świadectwem jest zarówno ich wyjątkowa liczebność, jak i późniejsze określenia w przekazach pisanych („imago Beatae Mariae Virgnis gratiosa", „imago miraculosa") i towarzyszące obrazom, nieraz liczone w setkach wota.

W przypadku Trzemeśni interesujący jest związek Hodegetrii z nastawą ołtarzową typu tryptykowego. Swoistym dysonansem jest tu zróżnicowana skala postaci widocznych przy skrzydłach otwartych: z wiotkimi sylwetkami dziewic po bokach pozostaje w optycznym konflikcie „masywna" półpostać Marii, przy czym kontrast ów, uzasadniony tradycyjną zasadą hierarchii ideowej, doprowadził do pewnego zachwiania kompozycyjnej harmonii tryptyku jako całości.

Zestawianie dominującej w środku tryptyku półpostaci Matki Boskiej z Dzieciątkiem z drobnymi postaciami lub scenami na skrzydłach nie było praktyką wyjątkową. Hierarchia tematów, dyktująca podobną kompozycję bizantyńskich tryptyków z kości słoniowej[17] znaj-

[13] Zob. przyp. 1.

[14] W 1. poł. w. XV format obrazów był różny; od ok. r. 1450. nastąpiła dopuszczająca niewielkie odstępstwa „normalizacja" wymiarów, przeważnie w granicach 103–120 x 68–87 cm.

[15] W wiekach XVI i XVII w katedrze na Wawelu notowano obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem, przechowywane luźno, niewiadomego typu i przeznaczenia; jeden z nich, to „[tabula] parva Beatae Virginis ad instar Graecae picturae, quae in processionibus extra portari solet [...]" – *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563,* oprac. A. Bochnak, Kraków 1979 (Źródła do dziejów Wawelu, X), s. 34–35. Zob. także inwentarze i wizytacje katedry wymienione w: J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420–1470,* Warszawa 1981, s. 25; idem, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500,* Warszawa 1988, s. 110 przyp. 17. W r. 1512 Mikołaj z Koprzywnicy, proboszcz w Książnicach Wielkich, ufundował dla tamtejszego kościoła relikwiarzowy obraz Matki Boskiej, „[...] Que tabula decet poni super altare maius in festis solemnibus et decet portari in processionibus rogacionum [...]" – cyt. za M. Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.,* „Sprawozdania do Badania Historii Sztuki w Polsce", 7, 1906, szp. 234.

[16] Por. J. Gadomski, *Wątki włoskie w tryptyku Koronacji Matki Boskiej w Łopusznej,* [w:] *Studia z historii i historii sztuki,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", nr 886, „Prace Historyczne", z. 89, 1989, s. 110–111 i przyp. 15, 16.

[17] A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts,* 2: *Reliefs,* Berlin 1934, *Tafeln*, tabl. XXXIV, il. 84, tabl. XLVIII, il. 131, tabl. L, il. 138; A. Cutler, *The Hand of the*

dowała odpowiedniki w tamtejszym malarstwie (il. 7)[18] oraz kontynuację w malarstwie włoskim – częściej w strukturach ołtarzowych osadzonych nieruchomo i przeważnie rozciągniętych wszerz, co pozwalało na swobodę w komponowaniu proporcji poszczególnych postaci towarzyszących[19], ale także w tryptykach o skrzydłach ruchomych (il. 8)[20]. Ten drugi rodzaj ołtarzyka, często służącego dewocji prywatnej, przyjął się na Północy. Podobne jak w Trzemeśni zestawienie tematów i proporcje postaci spotykamy na niewielkim tryptyku z Matką Boską „z groszkiem" – dziele Mistrza Świętej Weroniki z lat około 1410–1415 (Kolonia, Wallraf-Richartz Museum) (il. 9)[21]. Inny przykład, z kopią obrazu Matki Boskiej z kościoła Santa Maria del Popolo w Rzymie i śś. Katarzyną oraz Barbarą na skrzydłach, powstał w Augsburgu około 1490–1495 (Norymberga, Germanisches Nationalmuseum)[22]. Komponowane na podobnej zasadzie tryptyki wytwarzano w innych krajach północnych, na przykład w znacznej liczbie w Niderlandach[23], i w Europie Środkowej.

W tej części kontynentu ilościową przewagę zdają się osiągać niewielkie, nie przekraczające rozpiętości 1 metra, „kameralne" tryptyki relikwiarzowe[24], takie jak tryptyk z klasztoru

---

Master. Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries), Princeton N.J. 1994, il. 59, 91, 167.

[18] D. Mouriki, *Icons from the 12th to the 15th Century,* [w:] *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine,* red. K. A. Manafis, Athenes 1990, s. 112, il. 54.

[19] Zob. nastawy typu dossale: H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes,* München 1962, il. 156, 160–163, 165. Retabula o nieruchomych skrzydłach dominowały np. w malarstwie Sieny w 1. poł. Trecenta, w kręgach Duccia i Martiniego – J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and His School,* Princeton N.J. 1979, 2: Plates, il. 131, 140, 188, 202, 254, 262, 277, 288 i nn.; A. Martindale, *Simone Martini. Complete Edition,* Oxford 1988, il. 5–8, tabl. 49, 64, 131, 132.

[20] Hager, op. cit., il. 109, 189; Stubblebine, op. cit, il. 128; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* wyd. 2, München 1991, s. 391, 410, il. 212, 222; H. B. J. Maginnis, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation,* University Park PA 1997, il. 62. Zob. też okazały tryptyk relikwiarzowy z r. 1380 – C. Limentani Virdis, *Wprowadzenie,* [w:] C. Limentani Virdis, M. Pietrogiovanna, *Arcydzieła malarstwa ołtarzowego,* Warszawa 2004, il. na s. 18.

[21] Przy skrzydłach otwartych 59 x 79 cm – R. Wallrath, *Die Madonna mit der Wickenblüte,* [w:] *Aspekte zur Kunstgeschichte vom Mittelalter und Neuzeit. Karl Heinz Clasen zum 75. Geburtstag,* Weimar 1971, s. 299–323; F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei,* Köln 1990 (Kataloge des Wallraf-Richartz Museum, XI), s. 316–232 nr 10, il. 206, 207; B. Corley, *Painting and Patronage in Cologne 1300–1500,* Turnhaut 2000, s. 89–92.

[22] Tryptyk otwarty 40,6 x 59,2 cm – *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 31. Mai bis 8. Oktober 2000. Verlängert bis 22. Oktober,* Nürnberg 2000, s. 222, nr 50, il. na s. 221.

[23] *Opus sacrum. Wystawa ze zbiorów Barbary Piaseckiej-Johnson,* red. J. Grabski, Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 1990, s. 118–123, nr 19. Zwłaszcza: K. Schade, *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei,* Weimar 2001, s. 184–249, nr 32–64.

[24] Próby łączenia niektórych półpostaciowych obrazów maryjnych z zamykającymi je skrzydłami nie należą do przekonujących. Środkową częścią tryptyku, przed profanacją w 1430 r., miała być Matka Boska Częstochowska – E. Śnieżyńska-Stolot, *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej,* „Folia Historiae Artium", 9, 1973, s. 15. Przypuszczenie to nie znalazło potwierdzenia – W. Kurpik, *Częstochowska Hodegetria,* Łódź–Pelplin 2008, s. 81, 95–96. Autor odrzuca też tezę Zofii Rozanow (*Dzieje obrazu i fundacja Jasnej Góry,* [w:] *Najstarsze historie o częstochowskim obrazie Panny Marii, XV i XVI wiek,* przekład H. Kowalewicz, M. Kowalewiczowa, oprac. H. Kowalewicz, Warszawa 1983, s. 41), jakoby także po 1430 i jeszcze w końcu w. XVI obraz częstochowski był zaopatrzony w tryptykowe skrzydła –Kurpik, op. cit., s. 83, 96, 208–209.
Z ostrożnością należy też traktować wypowiedź Mileny Bartlovéj, dotyczącą obrazu Matki Boskiej z Doudleb, którą „hipotetycznie można zrekonstruować jako środkową część tryptyku ołtarzowego w typie włoskim, którego skrzydła nie zachowały się" – *Śląsk – perła w Koronie Czeskiej. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech,* red. A. Niedzielenko, V. Vlnas, Praha–Legnica 2006, s. 124, nr I.5.8. (M. Bartlová). W jakim celu na odwrotnej stronie tablicy stanowiącej środkową część tryptyku ołtarzowego namalowanoby scenę Narodzenia Chrystusa?
Ujęcie quasitryptykowe, bez skrzydeł, uzyskała wtórnie Matka Boska w Bytomiu, gdy do Hodegetrii

Pijarów w Trenczynie, z lat około 1440–1450 (Budapeszt, Węgierska Galeria Narodowa)[25]. Inny, z kaplicy Kuśnierzy przy kościele Mariackim w Krakowie, powstał zapewne w latach około 1470–1480 (Kraków, Muzeum Narodowe)[26]. Krakowskiego pochodzenia był też rozmontowany dziś tryptyk o nieznanym przeznaczeniu (podobno z kościoła w okolicach Bochni, nazywany tryptykiem ze zbiorów Konopki), z ostatniej ćwierci wieku XV (obraz środkowy – Kraków, Muzeum Narodowe; skrzydła zaginęły)[27]. Częścią środkową tryptyku relikwiarzowego był datowany na przełomowe lata wieków XV i XVI, pochodzący z Małopolski obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem, w Muzeum Narodowym w Warszawie[28]. Żaden z tych przykładów nie osiągnął rozmiarów tryptyku w Trzemeśni, dorównywał mu w przybliżeniu ustawiony niegdyś na ołtarzu domniemany tryptyk, którego środek zajmowała tablica z Matką Boską z Dzieciątkiem i aniołami w Wiktorowie, z postacią Marii w ujęciu poniżej bioder, wyłaniającą się spoza „parapetu" (około 1470)[29]. Środkową częścią podobnego, późniejszego tryptyku, była tablica z Matką Boską z Dzieciątkiem trzymającą jabłko, w kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu – wybitne dzieło warsztatu Marcina Czarnego (około 1505–1510)[30].

Pośrednim świadectwem funkcjonowania we wnętrzach kościołów naszego kraju tryptyków ołtarzowych z półpostaciami Matki Boskiej z Dzieciątkiem na tablicy środkowej są przekazy ikonograficzne: tryptyki tego rodzaju odtworzono na jednej z kwater dawnej nastawy z kaplicy Św. Katarzyny ze Sieny przy kościele Dominikanów w Krakowie z lat około 1500–1510 (scena *Udzielenia komunii św. Katarzynie przez Chrystusa*) (il. 10)[31]

---

spokrewnionej z obrazami małopolskimi (odmiana śląska w ujęciu frontalnym) po roku 1500 domalowano w polu obrazu niewielkie postacie śś. Katarzyny i Agnieszki – *Śląsk...*, s. 124–125, nr I.5.9. (M. Kapustka).

[25] Przerobiony w epoce baroku i w w. XX, otwarty pierwotnie w przybliżeniu 57 x 125 cm – G. Török, *Hausaltärchen aus Trencsén,* [w:] *Ungarische Nationalgalerie Budapest...,* nr 23, 24; J. Végh, *O krídlových oltároch,* [w:] *Gotika. Dejiny...*, s. 355, 358, il. 300.

[26] Otwarty 48 x 83 cm, przekształcony – Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460–1500,* s. 28, 111, il. 277; K. Szczepkowska-Naliwajek, *Gotyckie retabula relikwiarzowe – kilka spostrzeżeń,* [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995,* Warszawa 1996, 2, s. 48–49; A. Migdał, *Polskie obrazy, dyptyki i tryptyki w ramach relikwiarzowych lat 1430–1540,* praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002, s. 15, 66, nr 12, il. 12; G. Jurkowlaniec, *Małopolskie obrazy relikwiarzowe w XV i XVI wieku,* [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin,* Kraków 2007, 2, s. 130, 133, nr 5.

[27] Otwarty 46,5 x 73,4 cm, przekształcony, ze skrzydłami dodanymi wtórnie (?) – Migdał, op. cit., s. 5–6, 15, 64–65, nr 10, il. 10. Literatura w: J. Gadomski, *Jan Wielki, krakowski malarz z drugiej połowy wieku XV,* Kraków 2005 (Ars vetus et nova, 17), s. 78, przyp. 156.

[28] Pierwotne ramy obrazu zaopatrzone są w zagłębienia na relikwie i noszą ślady po zawiasach, niegdyś łączących z obrazem parę skrzydeł – T. Dobrzeniecki, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów,* Muzeum Narodowe w Warszawie, Galeria Sztuki Średniowiecznej, Warszawa 1972, s. 46, nr 11; Migdał, op. cit, s. 69–70, nr 16.

[29] W ramie obrazu znajdują się dwie pary wyciętych gniazd po zawiasach; wymiary dawnego tryptyku otwartego wynosiły ok. 101 x 139 cm – C. Kocot, *Nowo odkryty obraz gotycki z Wiktorowa,* „Biuletyn Historii Sztuki", 45, 1983, nr 2, s. 193–197; A.S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice do dziejów kształtowania się środowiska artystycznego na przełomie średniowiecza i czasów nowych,* [w:] *Malarstwo gotyckie w Wielkopolsce. Studia o dziełach i ludziach,* red. A.S. Labuda, Poznań 1994, s. 118–119; idem, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce, na Kujawach i Mazowszu,* [w:] Malarstwo gotyckie w Polsce (Dzieje sztuki polskiej, 2, cz. 3), red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, 1: *Synteza,* s. 314; 3: *Album ilustracji,* il. 692.

[30] Wobec wymiarów obrazu z ramą wynoszących 103 x 84 cm, otwarty tryptyk osiągał szerokość około 170 cm. O obrazie, konserwowanym ostatnio w 2007 r. przez Małgorzatę Schuster-Gawłowską – *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa,* II: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej, Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie maj–wrzesień 2000*. Katalog, red. J.A. Nowobilski, s. 54–55, nr II/12 (H. Małkiewiczówna); III: *Ilustracje*, il. 422.

[31] M. Otto, *Późnogotycki ołtarz św. Katarzyny Sieneńskiej z kościoła dominikanów w Krakowie,* „Analecta

i na tryptyku ołtarza głównego w kościele Św. Jana Jerozolimskiego, dawniej Joannitów, w Poznaniu, około 1515 (scena *Zabójstwa św. Stanisława*)[32]. Samodzielną natomiast tablicę z popiersiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem (obraz celowo zaopatrzono w „archaizujące" trójkątne szczyty), przedstawia scena *Zabójstwa* na tryptyku św. Stanisława w Starym Bielsku, około 1505–1510[33].

Wśród wymienionych kompletnych i zdekompletowanych tryptyków żadne z półpostaciowych przedstawień Marii z Dzieciątkiem nie należy do typu Hodegetrii małopolskiej. Równocześnie spośród około 60 znanych gotyckich obrazów tego typu, dziś przechowywanych jako obrazy samodzielne, niemal wszystkie utraciły pierwotne ramy. Zachowała je Hodegetria w Woli Radziszowskiej, wraz ze śladami osadzonych po bokach zawiasów, ten obraz był więc środkową częścią tryptyku. Nie wiemy jeszcze, czy przykładów takich było więcej, dziś jednak obraz w Trzemeśni jest jedyną znaną Hodegetrią typu małopolskiego z zachowanymi skrzydłami.

Cracoviensia", 23, 1991, s. 386, il. 2; A. Madej-Anderson, *Repräsentation in einer Bettelordenskirche. Die spätmittelalterlichen Bildtafeln der Dominikaner in Krakau*, Ostfildern 2007 (Studia Jagellonica Lipsiensia, 4), s. 91, il. 37. Kwaterę reprodukuje M. Fabiański, *Złoty Kraków*, Kraków 2010, il. na s. 101.

[32] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* Seria nowa, VII: *Miasto Poznań,* cz. 1: *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią,* red. E. Linette, Z. Kurzawa, Warszawa 1983, s. 120, il. 177; Labuda, *Malarstwo tablicowe w Wielkopolsce. Szkice...,* s. 70, 113, il. 40. O odtworzonym na kwaterze tryptyku przedstawieniu Matki Boskiej, uznanym za „oryginalnie trawestowaną replikę" Matki Boskiej Śnieżnej z rzymskiego kościoła Santa Maria Maggiore, wspomina Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malarz Stanisław z Poznania – twórca tryptyku z Dolska. Przyczynek do historii środowiska malarskiego w Poznaniu u schyłku gotyku,* „Studia Muzealne", 15, 1992, s. 74.

[33] J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540,* Warszawa–Kraków 1995, il. 63.

A Triptych with the *Hodegetria* at Trzemeśnia
(Summary)

In 2009 conservation work was carried out on the transformed and neglected Gothic triptych from the parish church at Trzemeśnia near Myślenice. The central panel of the triptych painted c.1460 depicts a half figure of the Virgin and Child of the *Hodegetria* type. In the late Middle Ages this kind of image, recalling a lost prototype of Byzantine-Italian origin, enjoyed considerable popularity in the then diocese of Cracow. Today some 60 individual Marian images of this type are known; painted between 1400 and 1520, they were a religious and artistic phenomenon on an unprecedented scale in contemporary Latin Europe. Among the numerous *Hodegetria* pictures executed in Little Poland the Trzemeśnia work is the only surviving example with wings. In the composition of this altarpiece the artist followed the tradition of small reliquary and altar triptychs painted in Byzantium, Italy, and Northern Europe from the 13th to 15th centuries.

(translated by Krystyna Malcharek)

Jerzy Gadomski

O TRYPTYKU Z HODEGETRIĄ W TRZEMEŚNI

tekst: s. 51–59



1. Tryptyk w Trzemeśni – zamknięty, z oprawą z wieku XIX; stan z roku 2005 (fot. D. Synowiec)



2. Tryptyk w Trzemeśni – otwarty; stan z roku 2005 (fot. D. Synowiec)



3. Tryptyk w Trzemeśni – otwarty, po konserwacji 2009 (fot. Jacek Kubiena)



4. Tryptyk w Trzemeśni – obraz środkowy po konserwacji 2009 (fot. Janusz Gawłowski)



5. Tryptyk w Trzemeśni – awersy skrzydeł po konserwacji 2009 (fot. Janusz Gawłowski)



6. Tryptyk w Trzemeśni – rewersy skrzydeł po konserwacji 2009 (fot. Janusz Gawłowski)



7. Tryptyk z Hodegetrią w półpostaci, początek wieku XIII. Synaj, klasztor Św. Katarzyny (wg *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine,* Athenes 1990)



8. Tryptyk z Matką Boską z Dzieciątkiem w półpostaci, Lukka, w. XIII.
The Cleveland Museum of Art (wg H. Belting, *Bild und Kult*, München 1991)



9. Tryptyk z Matką Boską z Dzieciątkiem w półpostaci, Mistrz Świętej Weroniki, Kolonia, ok. 1410-1415. Kolonia, Wallraf-Richartz Museum (wg F.G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei,* Köln 1990)



10. Tryptyk z Matką Boską z Dzieciątkiem w półpostaci w scenie *Komunii św. Katarzyny ze Sieny,* tryptyk z kościoła Dominikanów w Krakowie, Kraków, ok. 1500-1510. Muzeum Narodowe w Warszawie (wg A. Madej-Anderson, *Repräsentation in einer Bettelordenskirche*, Ostfildern 2007)

NOWE INFORMACJE O SZACIE GROBOWEJ KRÓLA KAZIMIERZA JAGIELLOŃCZYKA

Kazimierz Jagiellończyk zmarł w Grodnie 7 czerwca 1492 w wieku 65 lat. Po przywiezieniu do Krakowa 11 lipca został pochowany w katedrze wawelskiej w kaplicy Św. Krzyża[1]. Po niemal pięciuset latach, 19 maja 1973, jego grób został otwarty w obecności kardynała Karola Wojtyły i biskupa Juliana Groblickiego, członków kapituły Metropolitalnej, przedstawicieli urzędu konserwatorskiego oraz reprezentantów świata nauki. Stwierdzono, że w grobie znajdują się resztki drewnianej, zbutwiałej trumny i szczątki szkieletu ludzkiego. Skonstatowano również, że komora grobowa nigdy nie była otwierana. Kard. Wojtyła, jako gospodarz katedry wawelskiej, za opinią zebranych, wyraził zgodę na przeprowadzenie eksploracji i badań naukowych całej zawartości komory grobowej[2]. Z jej wnętrza wydobyto części trumny-dłubanki, fragmenty tkanin, szczątki korony z cienkiej skóry, berło z drewnianym trzonem i skórzanymi płatkami, również ze skóry resztki jabłka, rękojeść miecza z fragmentem skórzanej pochwy oraz złoty pierścień z turkusem w kształcie serca. Odpowiedzialnym za wydobycie i zabezpieczenie wszystkich elementów był Stanisław Kozieł, Kierownik Pracowni Archeologicznej Kierownictwa Odnowienia Zamku Królewskiego na Wawelu. Za konserwację i zabezpieczenie reliktów odpowiadał Rudolf Kozłowski, Główny Konserwator Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu[3].

Przedmiotem naszego dalszego zainteresowania będą tylko tkaniny. Chociaż od ich wydobycia minęło 37 lat, nie doczekały się specjalistycznego opracowania. Tak naprawdę napisano o nich zaledwie kilka ogólnych zdań. Właściwie wszystkie dotychczasowe informacje pochodzą od wymienionych dwóch osób zajmujących się zabezpieczaniem zabytków.

Stan badań

W najwcześniejszym sprawozdaniu S. Kozieła z 1 czerwca 1973 zamieszczono uwagi dotyczące usytuowania tkanin. „W pierwszej fazie badań, w dostępnych miejscach usunięto relikty trumny odsłaniające duże płaty tkaniny altembasowej przetykanej srebrną nicią, pod którą znajdowały się poszczególne fragmenty kośćca zmarłego. Jeden koniec tkaniny zawisł na środkowej ankrze i został przyciśnięty wiekiem trumny, które oparło się tam przy osuwaniu części trumny. Układ ten dowodzi jednoznacznie, że wspomniana tkanina znajdowała się pierwotnie we wnętrzu trumny. Wyklucza to przypuszczenie sugerujące, że mogła ją okrywać. Zapewne przykrywała zwłoki króla. Za tym przemawia również kość mostkowa, na której przywarło kilka warstw altembasu. Rozpoznanie to oraz brak innych

[1] K. Górski, *Kazimierz Jagiellończyk,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 12, Wrocław 1966, s. 272.

[2] *Protokół wizytacji otwarcia grobu króla Kazimierza Jagiellończyka w Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu w dniu 19 maja 1973 r.,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 477.

[3] *Protokół z badań przeprowadzonych w grobie króla Kazimierza Jagiellończyka w kaplicy Św. Krzyża w katedrze wawelskiej w dniu 22 V. 1973 r.,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 478; *Sprawozdanie z posiedzenia komisji w sprawie prac badawczych związanych z otwarciem grobu króla Kazimierza Jagiellończyka, zebranej w katedrze wawelskiej w dniu 2 VI 1973 r.,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 479.

gatunków tkanin, poza płótnem użytym do okleiny trumny, skłania do przypuszczenia, że zmarłego włożono do trumny bez odzieży, a jego zwłoki przykryto bądź owinięto płaszczem z altembasu. Za okryciem ciała zdają się przemawiać duże płaty tkaniny znalezione na kościach. Natomiast nieliczne drobne fragmenty altembasu i pojedyncze nici ze srebra pochodzące z rozłożonej tkaniny, znalezione w spągowej partii wypełniska, mogą wskazywać na owinięcie zwłok. Jednakże nie można wykluczyć, że znalazły się tam w wyniku przemieszczenia podczas destrukcji trumny"[4]. W sprawozdaniu tym po raz pierwszy pojawiła się informacja, że króla złożono do trumny bez odzieży. Jednocześnie należy podkreślić, że tylko w tym sprawozdaniu znalazło się określenie „płaszcz z altembasu", nigdy potem nie używane. W publikacji z 1978 r. S. Kozieł poświęcił tkaninom zaledwie jedno zdanie: „Do zawartości wnętrza trumny należały duże płaty tkaniny altembasowej, którą niewątpliwie owinięto zwłoki"[5].

W protokole sporządzonym w dniach 22 maja–9 czerwca 1973 przez R. Kozłowskiego w punkcie 2. znajdujemy jedynie krótką notatkę dotyczącą stanu zachowania tkanin: „Resztki ubrania króla okazały się altembasem przetykanym srebrnymi nićmi, obecnie całkiem zsiarkowanymi. Stan zachowania resztek tkaniny w bardzo złym stanie. Na resztkach ubrania widać jednak dobrze ornamentalny wzór tkaniny"[6]. W artykule Kozłowskiego z 1978 r., będącym podsumowaniem badań, odnajdujemy nieco więcej szczegółów. „Zwłoki królewskie były pierwotnie okryte bogatą tkaniną. Znaleziono jedynie mocno zniszczone fragmenty, które okazały się pozostałością włoskiego altembasu, niegdyś purpurowego, przetykanego srebrną nicią, obecnie w dużym stopniu zsiarkowaną. Nie napotkano śladów szycia tkaniny, tylko łukowe wycięcia. Nie znaleziono śladów bielizny i obuwia, co wskazuje, że jedynym okryciem był wymieniony altembas"[7]. Zachowane relikty tkanin autor określa więc jako resztki ubrania bądź traktuje jako okrycie zwłok. Podobnie jak S. Kozieł sugeruje, że króla pochowano bez bielizny i obuwia.

Należy dodać, że w relacjach obu autorów znajdujemy zapisy o tkaninie altembasowej przywierającej do czaszki. S. Kozieł w sprawozdaniu odnotował: „W trakcie wyjmowania czaszki rozpoznano na czole skórzany diadem-koronę [..]...Pod nim znajdował się pas altembasu nie sięgający jednak na potylicę"[8], a w artykule sformułował to następująco: „na ciemieniu zachował się pas tkaniny z altembasu opadający luźno na kości policzkowe"[9]. Kozłowski, pisząc o tej tkaninie, wyciągnął dalej idący wniosek, sugerując, jakoby materia zakrywała zwłoki króla razem z głową. „Na czaszce zachowała się przednia, większa część korony bez lilii, które odpadły, przywarta do czaszki i tkaniny altembasowej, niegdyś zakrywającej również głowę"[10].

[4] S. Kozieł, *Sprawozdanie z badań archeologicznych prowadzonych w grobowcu Kazimierza Jagiellończyka w kaplicy Świętokrzyskiej przy katedrze na Wawelu,* [w:] M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie,* Kraków 1977, s. 293–294.

[5] S. Kozieł, *Badania archeologiczne w kaplicy Świętokrzyskiej w latach 1972–1973,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 446.

[6] R. Kozłowski, *Protokół z badania i wstępnych zabezpieczeń przedmiotów wyjętych z grobu Kazimierza Jagiellończyka,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 495.

[7] R. Kozłowski, *Badanie i konserwacja przedmiotów z grobu Kazimierza Jagiellończyka,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 463.

[8] Kozieł, *Sprawozdanie*..., s. 294–295.

[9] Idem, *Badania*…, s. 447.

[10] Kozłowski, *Badanie*..., s. 463.

Równie istotne są informacje dotyczące zabezpieczenia wydobytych tkanin. Prawdopodobnie w niedługim czasie po eksploracji, bądź bezpośrednio po niej, przeprowadzono w wawelskiej pracowni konserwację pod nadzorem R. Kozłowskiego, który stwierdził: „Oczyszczenie i zabezpieczenie resztek tkaniny nie przedstawia większego problemu”[11]. W cytowanym już artykule z 1978 r. ten sam autor tak opisał stan tkanin: „Tkanina altembasowa uległa znacznemu zniszczeniu, zachowując się tylko w nielicznych fragmentach. Najlepiej przetrwały srebrne nici, jakkolwiek zsiarkowane. Na niektórych kawałkach tkaniny stanowią one niemal jedyną czytelną resztkę ornamentu. Na niektórych fragmentach dostrzega się miejscami odcień dawnej purpury”. W dalszej części opisał dość szczegółowo opracowaną przez siebie metodę, przy czym ponownie dodał, że „konserwacja resztek tkaniny altembasowej nie była zbyt skomplikowana”[12]. W istocie, konserwacja ograniczyła się jedynie do oczyszczenia i rozprostowania tkanin[13]. Nic nie wskazuje na to, aby przed rozpoczęciem prac, lub po ich zakończeniu, przeprowadzono analizę zachowanych reliktów. Żadne informacje na ten temat, poza cytowanym artykułem R. Kozłowskiego, nie zostały opublikowane. Jedynym badaniem, jakie wówczas wykonano, była identyfikacja metalowego oplotu. Wykazano, że nitka metalowa (oplot) z szaty króla jest materiałem jednorodnym i poza srebrem nie stwierdzono obecności innych pierwiastków[14].

Wszystkie informacje o stroju grobowym króla, uzyskane na podstawie opublikowanych materiałów, możemy zawrzeć zaledwie w kilku zdaniach. Wydobyte tkaniny określano jako duże płaty tkaniny altembasowej, identyfikując je jako resztki ubrania bądź pozostałości płaszcza. Nie napotkano śladów szycia, zauważono jedynie łukowe wycięcia. Rodzaj tkaniny zgodnie określano jako altembas, posiadający pierwotnie barwę purpurową i przetykany srebrną nicią, według R. Kozłowskiego – włoskiego pochodzenia. Nie rozstrzygnięto jednoznacznie, czy zwłoki monarchy były przykryte (bądź okryte), czy też owinięte. Wyrażono również opinię, jakoby tkanina zakrywała zwłoki króla razem z głową. W relacjach obu badaczy zawarto sugestię, że zmarłego włożono do trumny bez odzieży, na co miał wskazywać brak śladów bielizny i obuwia. W opisach tych nie znajdujemy żadnych informacji na temat liczby wydobytych fragmentów, ich wymiarów, formy oraz wzoru.

Omówione materiały stały się źródłem, z którego korzystali zarówno historycy jak i publicyści. Tak na przykład Michał Rożek w monografii grobów królewskich na Wawelu zamieścił informację o pochowaniu króla bez odzieży i okryciu ciała altembasową tkaniną[15]. Również Maria Bogucka, opisując czasy Kazimierza Jagiellończyka, powtórzyła, że ciało zmarłego króla w drewnianej trumnie owinięto w purpurową tkaninę altembasową z ornamentem ze srebrnych nici. Na tej podstawie wyciągnęła wniosek, że nawet po śmierci król okazał się skromny i mało wymagający. Zastanawiająca jest natomiast uwaga o stanie

[11] Idem, *Protokół*..., s. 495.

[12] Idem, *Badani*e..., s. 466.

[13] Tkaniny układano między dwoma złączonymi ramkami obciągniętymi siatką nylonową i obie strony aksamitu płukano letnią wodą. Ostatnie płukanie wykonywano w wodzie destylowanej, a następnie tkaniny przepłukano środkiem dezynfekującym (bez podania nazwy). Na czas schnięcia fragmenty układano na pilśni przykrytej folią. Deformacje usuwano poprzez przypięcie tkanin ogromną ilością stalowych szpilek.

[14] Analizę wykonał mgr Kazimierz Sosin. Wykorzystał spektograficzną analizę jakościową w mikrokatodzie wnękowej przy użyciu spektrografu kwarcowego ISP 22 – „Studia do Dziejów Wawelu”, 4, 1978, s. 496.

[15] Rożek, op. cit., s. 209.

zachowania aksamitu. W przeciwieństwie do opinii obydwu autorów, Bogucka skonstatowała dość dobry stan zachowania tkanin. Być może autorka miała okazję obejrzeć zachowane relikty i wyraziła własną opinię[16].

Pisząc o królewskich szatach Kazimierza Jagiellończyka, nie można nie wspomnieć o bestsellerze *Klątwy mikroby i uczeni* Zbigniewa Święcha, wydanym w 1989 r. Na marginesie sensacyjnego wątku autor powtórzył tezę o skromności królewskiego pochówku[17], a także opublikował wspomnienia Kozieła i Kozłowskiego, różniące się nieco od ich wcześniejszych relacji. Kiedy Kozieł pisał sprawozdanie 1 czerwca 1973, włożenie do trumny ciała króla bez odzieży było tylko przypuszczeniem; po latach zamieniło się w pewność: „Z rozpoznania całościowego wynikało jasno, że zwłoki króla włożono do trumny bez bielizny i ubrania, zaledwie okryto je lub owinięto płaszczem z wzorzystego altembasu przetykanego srebrną nicią". Również we wspomnieniach Kozłowskiego pojawia się podobne stwierdzenie: „Nie znaleziono śladów bielizny czy obuwia, co wskazuje jasno, że jedynym okryciem królewskim był tenże altembas"[18].

Badania szaty grobowej przeprowadzone w latach 2001–2003

Przeprowadzono je w trakcie prac konserwatorskich większego zespołu tkanin grobowych przechowywanych w skarbcu katedry na Wawelu. Najokazalszym obiektem był właśnie strój grobowy Kazimierza Jagiellończyka. Pozostałe tkaniny zostały wydobyte w ubiegłym stuleciu z dwóch królewskich grobów Jagiellonów[19]. Decyzję o konieczności zabezpieczenia tego zbioru podjął w maju 2001 r. proboszcz katedry na Wawelu ks. infułat Janusz Bielański. Konserwację powierzono autorce artykułu, Kierownikowi Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, co niewątpliwie było wyrazem wielkiego zaufania, a dla piszącej te słowa – wielkim zaszczytem. Było też, co oczywiste, obarczone ogromną odpowiedzialnością. Inicjatorką przedsięwzięcia i jego wielką orędowniczką była dr Magdalena Piwocka wraz ze swymi najbliższymi współpracownikami Dariuszem Nowackim i Krzysztofem Czyżewskim[20]. Prace konserwatorskie ukończono w kwietniu 2003 r.

Podobnie jak w przypadku wszystkich tkanin pochodzących z grobów, kilkusetletnie przebywanie w środowisku mikrobiologicznym spowodowało znaczną biodegradację zawartości trumny Kazimierza Jagiellończyka, a więc i tkanin. Zmieniła się wewnętrzna struktura jedwabnych włókien, co doprowadziło do rozpadu dużych partii szaty i do zmiany pierwotnych barw na brązową. Włókna stały się kruche i w większości pozbawio-

---

[16] M. Bogucka, *Kazimierz Jagiellończyk i jego czasy,* Kraków 2009, s. 280.

[17] Święch pisze o „przesadnej skromności, surowości średniowiecza (...) i wręcz skąpstwie panów litewskich". Znalazło się też taka opinia: „Tak wiele mu zawdzięczali, a w ostatnią drogę z Grodna do Krakowa tak ubogo wyposażyli wielkiego księcia litewskiego" – Z. Święch, *Klątwy, mikroby i uczeni,* Warszawa 1989, s. 16.

[18] Ibid., s. 19, 48.

[19] Najstarsze fragmenty XV-wiecznych jedwabnych tkanin pochodziły z odkrytego w 1950 r. w prezbiterium katedry wawelskiej grobu królewicza Kazimierza, zm. w 1427 r. w wieku niespełna 10 miesięcy syna Władysława Jagiełły i Zofii Holszańskiej, starszego brata Kazimierza Jagiellończyka. Konserwacji poddano fragment ubioru, dwa fragmenty z obicia trumny oraz fragment poduszki. Z grobu królowej Zofii Holszańskiej (zm. 1461), czwartej żony Władysława Jagiełły, zabezpieczono dwa fragmenty ubioru grobowego i fragment obicia trumny, wydobyte w 1902 r. w katedralnej kaplicy Św. Trójcy.

[20] Za okazane zaufanie, pomoc, wsparcie i cenne konsultacje pisząca te słowa wyraża wielką wdzięczność.

ne wytrzymałości mechanicznej. Na powierzchni oplotów metalowych wytworzyła się warstwa różnorodnych produktów korozji. Znaczący wpływ na stan zachowania tkanin miało przełamanie się trumny (umieszczonej 80 cm nad posadzką grobowca na trzech żelaznych sztabach podpartych drewnianymi słupkami) i wysypanie się jej zawartości[21]. W rezultacie tkaniny uległy nieodwracalnym przeobrażeniom, a ocalona do naszych czasów postać w niczym nie przypominała pierwotnej. Wszystkie fragmenty miały charakterystyczną „ażurową" formę. Wynikało to stąd, że ciągłość zachowały w większości tylko partie wzoru wykonane nićmi z oplotem metalowym. Partie jedwabnego aksamitu były w zdecydowanie gorszym stanie, a w niektórych fragmentach pozostały tylko jego szczątki.

W przeciwieństwie do opinii Kozłowskiego należy zdecydowanie stwierdzić, że konserwacja tych obiektów była wielce skomplikowana i wymagała ogromnego nakładu pracy. Należy pamiętać, że zabezpieczanie tkanin grobowych stanowi największe wyzwanie dla konserwatora; tradycyjne metody konserwacji nie znajdują tu zastosowania. Utrzymanie trwałości artefaktów tego typu wymaga całkowicie odmiennych metod, narzędzi i środków. Jednak tę złożoną problematykę pozostawmy w tym opracowaniu na uboczu, aby móc skupić się wyłącznie na pierwszym, najciekawszym etapie konserwacji, obejmującym prace badawcze.

Rozpoczynając badania opierano się na przeświadczeniu, że to właśnie zachowane relikty stroju grobowego króla są zdecydowanie bardziej wiarygodnym źródłem informacji o nich samych, aniżeli wszelkiego rodzaju protokoły czy sprawozdania. Te ostatnie bowiem często zawierają subiektywne oceny, zdarza się też, że nie zawsze zgodne z rzeczywistością. Badania pozostałości królewskiego pochówku okazały się pracochłonnym, acz bardzo fascynującym zajęciem. Stanowiły dla konserwatora sytuację zupełnie wyjątkową, ponieważ wcześniej nie wykonywano podobnych prac i – jak już wspomniano – informacje o grobowym stroju króla były nader skromne. Nie była to jednak sytuacja całkowicie komfortowa, ponieważ w trakcie oczyszczania tkanin na mokro w 1973 r. mogły być bezpowrotnie usunięte ślady sposobu wykończenia szaty. Pomimo tego istotnego utrudnienia i szczątkowego stanu zachowania stroju, już na podstawie wstępnych oględzin fragmenty tkanin ujawniały cechy, które upoważniały do formułowania nowych wniosków[22].

Tkanina

Badania reliktów dotyczyły dwóch zasadniczych kwestii – pierwotnego wyglądu tkaniny, z której sporządzono szatę grobową oraz kształtu i wymiarów samej szaty. Cechami, które decydują o wyglądzie każdej tkaniny są: technologia i technika wykonania, dekoracja oraz barwa. We wszystkich sprawozdaniach, relacjach i artykułach tkaninę wydobytą z grobu określano jako altembas bądź altembas przetykany srebrną nicią. Pomińmy na razie kwestię koloru nici metalowych, a zajmijmy się techniką wykonania i nazwą tkaniny. Termin „altembas" odnosi się do aksamitów, w których okrywa włosowa strzyżona jest na różnych wysokościach[23], w tym przypadku mamy jednak do czynienia z aksamitem strzyżo-

[21] Kozłowski, *Badanie*..., s. 462.

[22] Pierwszą czynnością było przeprowadzenie badań mikrobiologicznych i dezynfekcji w Laboratorium Chemiczno-Mikrobiologicznym Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie stwierdzono obecność *Penicillium sp.* i *Aspergillus sp.*

[23] M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa,* Warszawa 2006, s. 15; *Seta Oro Cremisi, Segreti e tecnologia*

nym na jednej wysokości, dlatego też stosowane dotychczas określenie należałoby skorygować. Jest to jedwabny aksamit strzyżony z wzorem wykonanym w splocie atłasowym oraz broszowanym nicią z oplotem metalowym[24] (il. 1).

W żadnym z brytów nie ocalał kompletny raport wzoru tkaniny, ale jego rekonstrukcja była możliwa dzięki zachowaniu się części motywów w różnych fragmentach. Podstawą rekonstrukcji raportu w skali 1:1 był wzór zachowany w brycie nr 5 (raport o wymiarach 61 x 32 cm). W szerokości brytu mieściły się dwa raporty. Należy zaznaczyć, że wysokość raportu mogła być zróżnicowana w różnych partiach aksamitu, z wahaniami dochodzącymi do kilku centymetrów, co jest charakterystyczną cechą tkanin średniowiecznych[25].

Ustalenie pierwotnej kolorystyki stwarzało najwięcej trudności. Chodziło o ustalenie barwy okrywy włosowej aksamitu, barwy wzoru wykonanego w technice atłasu oraz o sprawdzenie, czy broszujące, metalowe wątki miały rzeczywiście oplot srebrny, jak pisano w sprawozdaniach. Ustalenie barwy okrywy włosowej, będącej tłem dla wzoru, było kwestią kluczową – decydującą o wyrazie kolorystycznym szaty. Identyfikację barwników przeprowadzono z wykorzystaniem metody wysokosprawnej chromatografii cieczowej (HPLC) z detektorem diodowym UV-Vis[26]. W analizowanych próbkach stwierdzono obecność alizaryny i purpuryny, co wskazuje na użycie do barwienia na kolor czerwony rośliny marzanowatej (*Rubiaceae*), najprawdopodobniej marzanny barwierskiej – *Rubia tinctorum.* Nie ma wątpliwości, że jedwabna osnowa podstawowa stanowiąca atłasowy wzór miała barwę czerwoną, choć nie można precyzyjnie określić jej odcienia (mógł to być m.in. odcień purpurowy, amarantowy, karminowy). Z kolei można łatwo zauważyć, przyglądając się zachowanym fragmentom, że barwa osnowy okrywy włosowej w wyraźny sposób różni się od barwy osnowy podstawowej. Widać to najlepiej w poziomej krajce trzeciego brytu (il. 3). Okrywa aksamitna ma tutaj kolor brunatno-zielony, wskazujący najpewniej na pierwotnie zieloną barwę. Wygląda więc na to, że aksamit nie był tkaniną jednobarwną[27].

Największym problemem przy identyfikacji metalowego oplotu wątku był jego obecny szczątkowy stan zachowania. W trakcie badań zwrócono uwagę na okoliczność, która może świadczyć o tym, że stan oplotów bezpośrednio po wydobyciu tkanin z grobu był zdecydo-

---

alla corte dei Visconti e degli Sforza, [kat. wyst., Museo Poldi Pezzoli, 9 ottobre 2009–21 febbraio 2010], red. Ch. Buss, Milano 2009, s. 69.

[24] Gęstość osnowy podstawowej na 1 cm: 75 nitek; gęstość osnowy okrywy włosowej: 15 nitek. Stosunek osnowy podstawowej do osnowy okrywowej wynosi 6:1. Gęstość wątków podstawowych na 1 cm: 32 – 36; gęstość metalowych wątków broszujących: 24. Tło: splot aksamitu. Wzór w kolorze purpurowym – splot atłasowy 5 nitkowy (o skoku 2). Broszujące wątki z oplotem metalowym związane w porządku splotu skośnego o kierunku S. Charakterystyczną techniczną cechą jest sposób broszowania wątkami z oplotem metalowym. Na krawędziach motywów z jednej strony wątki zawracane są po prawej stronie tkaniny, na przeciwległym brzegu – po lewej.

[25] Stwierdzenie to autorka opiera na badaniach własnych wielu tkanin średniowiecznych. W tym przypadku stopień zniszczenia i deformacja tkanin tylko częściowo pozwoliły na wychwycenie tych różnic, w jednym brycie stwierdzono różnicę wynoszącą 2 cm.

[26] Badania wykonał zespół: prof. Marek Trojanowicz (UW, Wydział Chemii), Jowita Orska-Gawryś (Instytut Chemii i Techniki Jądrowej w Warszawie), Bogdan Szostek (DuPont Haskell Laboratory for Health and Environmental Sciences, Newark, USA), Izabela Surowiec (UW, Wydział Chemii).

[27] Rozbieżność między wynikiem badania chemicznego, które wykryło tylko jeden kolor, a obserwowanymi barwami w zachowanych fragmentach może być rezultatem przemieszczenia się substancji barwiących wskutek procesu biodegradacji lub też przepłukania tkanin po oczyszczeniu ich na mokro środkiem dezynfekującym o nieznanym składzie chemicznym w czasie poprzedniej konserwacji.

wanie lepszy. W kilkunastu miejscach broszowanych metalowymi nićmi zauważono srebrną, metaliczną farbę, którą w czasie poprzedniej konserwacji wypunktowano ubytki oplotu metalowego. Wynika z tego, że w pozostałych miejscach, a zatem w swej większości, oplot miał jeszcze wówczas kolor srebrny. Ten dobry stan nici metalowych potwierdzał również Kozłowski[28]. Ówczesne badania oplotu nie wykazały obecności żadnych innych pierwiastków poza srebrem[29]. Pomimo to postanowiono przeprowadzić ponowne badanie. Warunkiem jego wiarygodności było odnalezienie wśród prawie całkowicie skorodowanego oplotu takiej cząstki, która jeszcze zachowała swój metaliczny rdzeń. Wymagało to dokładnego przejrzenia przy użyciu lupy, wątek po wątku, broszowanego wzoru sieci, a następnie centralnych motywów dekoracji. Istniała bowiem możliwość, że jedne szczegóły wzoru mogły być wykonane nicią z oplotem złotym, a drugie – nicią z oplotem srebrnym. Okazało się, że na całej powierzchni tkanin jedynie kilka wątków zachowało swój metaliczny rdzeń. Posługując się bardzo precyzyjnymi metodami analitycznymi, przy użyciu skaningowego mikroskopu elektronowego z detektorem EDS (Energy Dispersive-X Ray Spectroscopy), ponad wszelką wątpliwość stwierdzono, że wszystkie metalowe wątki broszujące tworzące wzór były w kolorze złotym, a nie srebrnym, jak dotychczas sądzono. Ponadto w wyniku analizy ilościowej i jakościowej składu pierwiastkowego stwierdzono, że oplotem metalowym była obustronnie złocona blaszka srebrna, co świadczy o znakomitej jakości użytego materiału[30].

Pierwotny wygląd tkaniny można było odtworzyć dopiero po zrekonstruowaniu raportu wzoru oraz przeanalizowaniu wyników badań barwników i metalowego oplotu. Tkanina okazała się być bardzo kosztownym aksamitem strzyżonym, o tle najprawdopodobniej w kolorze zielonym, z purpurowym atłasowym wzorem oraz z motywami broszowanymi złotą nicią. Charakterystyczną cechą jest daleko idąca płaszczyznowa stylizacja ornamentów. Podstawę kompozycji stanowi, wybijający się na plan pierwszy, symetryczny układ sieciowy, utworzony ze złotych, zaostrzonych owali z dużymi motywami centralnymi, a uzupełniony linearnym, delikatnym purpurowym ornamentem. Linie złotej sieci, utworzone z małych, czteropłatkowych kwiatków i uproszczonych listków, są spinane i dzielone na odcinki większymi, sześciopłatkowymi kwiatami. Dwojakiego rodzaju złote motywy centralne ułożono w układzie alternującym, wynikającym z układu sieci. W jednym rzędzie znajdują się kwiaty goździka o idealnie okrągłym kształcie, otoczone purpurowym ornamentem z drobnych, sercowatych i półokrągłych listków. W drugim rzędzie umieszczone są szyszki pinii, wypełnione drobnymi, geometrycznymi formami, a otoczone ząbkowanymi listkami. Z każdego motywu centralnego wyrasta promieniście siedem mniejszych złotych kwiatków na krótkich, purpurowych łodyżkach. Motyw centralny wraz z kwiatkami jest z kolei otoczony purpurowym, delikatnym, siedmiopłatkowym wieloliściem o środkowym

---

[28] Kozłowski, *Badanie*..., s.465. Możliwe, że przyczyną korozji oplotu, jaka nastąpiła po 1973 r., był użyty wówczas środek dezynfekujący (zob. przyp. 27). Po upływie 28 lat w żadnym miejscu nie był już widoczny srebrny kolor oplotu.

[29] Zob. przyp. 14.

[30] Badania wykonał kpt. Dariusz Zasada, Wydział Mechaniczny, Instytut Materiałoznawstwa i Mechaniki Technicznej Wojskowej Akademii Technicznej w Warszawie. Zainkludowane w żywicy próbki oplotu w posiadaniu autorki artykułu. Analizę składu chemicznego oplotów metalowych wykonano również w Laboratorium Mikroskopii Elektronowej w Instytucie Biologii Doświadczalnej PAN w Warszawie.

płatku większym i w kształcie oślego grzbietu. Te wyróżnione płatki, zwrócone w jedną stronę, wskazują górę każdego owalu sieci oraz górę całego wzoru. Z kolei w dole każdego owalu znajdują się naprzemiennie: większe romby ze stylizowaną palmetką i listkami w środku oraz mniejsze – zwieńczone palmetką.

Kształt i wymiary stroju

Podstawą analizy kształtu i rozmiarów szaty była forma sześciu ocalałych fragmentów oraz elementy wzoru. Pięć fragmentów zachowało się z obydwoma bocznymi krajkami i miało szerokość 66 cm (w tym po 1 cm szerokości każdej krajki). Szerokość brytu bez krajek wynosiła zatem 64 cm. Wysokość tych pięciu fragmentów była zbliżona i mieściła się w granicach od 75 do 100 cm. Szósty fragment, z krajką tylko z lewej strony, miał wymiary 70 x 32 cm (bez krajki), czyli jego szerokość równała się dokładnie połowie brytu. Pięć fragmentów zachowało u dołu wyraźny łukowaty wykrój, ich górne brzegi natomiast, wskutek zniszczeń, miały formę nieregularną. Tylko jeden fragment nie nosił żadnych śladów wykroju, za to zachował obie boczne krajki. Fragmenty z łukowatym wykrojem (cztery o szerokości 64 cm i jeden o szerokości 32 cm) dawały się razem ułożyć tylko w jeden sposób, dając w efekcie zarys dużej części dolnego, półkolistego zakończenia szaty. Na podstawie tego zarysu można było bez żadnej wątpliwości stwierdzić, że szerokość szaty wynosiła 320 cm, a uszyto ją z czterech fragmentów o szerokości 64 cm oraz z dwóch o szerokości 32 cm. Wprawdzie po odtworzeniu półkolistego zakończenia narzucał się półkolisty kształt całości, trzeba było to jednak uprawdopodobnić. Pomocna okazała się wykonana na podstawie raportu rysunkowa rekonstrukcja wzoru szaty oraz fragment bez śladów wykroju. Fragment ten, biorąc pod uwagę jego wysokość oraz kierunek ułożenia aksamitu, mógł w półkolistej szacie należeć tylko do brytu nr 3, sięgając niemal do jej górnej krawędzi. W takiej sytuacji najmniejsza wysokość stroju wynosiłaby około 160–163 cm. Wielkość ta wydaje się być odpowiednia, bowiem Kazimierz Jagiellończyk w chwili śmierci miał około 174 cm[31] lub też, według innych badań, 179 cm wzrostu[32].

Ze sposobu łączenia brytów wynika jasno, że strój, w którym pochowano monarchę, wykonano specjalnie na tę okoliczność – był zatem ubiorem grobowym. Istnieje kilka ku temu przesłanek. Najważniejsza z nich to fakt, że chociaż strój uszyto z bardzo kosztownej tkaniny, to jednak przy jego sporządzaniu nie do końca zwracano uwagę na jego wygląd i układ ornamentów. Tylko dwa bryty z prawej strony (IV i V) zachowują prawidłowy układ wzoru (listki zakończone wośli grzbiet są skierowane ku górze), a co za tym idzie – również właściwy kierunek okrywy włosowej (zwróconej ku dołowi). Aż trzy bryty ułożono odwrotnie (II, III, VI). Nie wiadomo, jak ułożony był niezachowany I bryt[33]. Wzory na stykach brytów ułożonych w przeciwne strony nie łączyły się zatem ze sobą, a ponadto dawały o sobie znać bardzo znaczne różnice kolorystyczne wynikające z odmiennego kierunku okrywy włosowej. Druga okoliczność, na którą należy zwrócić uwagę, to mijanie się wzoru

[31] E. Gleń, K. Kaczanowski, P. Sikora, *Wstępne opracowanie anatomo-antropologiczne szczątków kostnych Kazimierza Jagiellończyka,* „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 490.

[32] *Protokół Zakładu Medycyny Sądowej AM w Krakowie*, „Studia do Dziejów Wawelu", 4, 1978, s. 482.

[33] Na kolorystycznej rekonstrukcji (il. 7) zaproponowano prawidłowe ułożenie tego brytu, ale co do pierwotnego sposobu ułożenia nie możemy mieć jednak pewności.

na stykach brytów ułożonych w tym samym kierunku (II i III oraz IV i V). Zaledwie kilkucentymetrowe przesunięcie sąsiadujących brytów pozwoliłoby uniknąć owego przykrego efektu.

Na podstawie przeprowadzonej symulacji wykroju sześciu części stroju obliczono, że na szatę zużyto około 7,5 metra bieżącego aksamitu. Tymczasem okazuje się, że gdyby użyto zaledwie o 1,3 metra więcej, można byłoby uniknąć wyszczególnionych wyżej mankamentów. Co mogło być zatem przyczyną takiego postępowania? Nasuwają się przede wszystkim dwa wytłumaczenia: ograniczona długość kuponu tkaniny, jakim wówczas dysponowano lub też chęć najbardziej ekonomicznego wykorzystania materiału. Zachowanie się w brycie III kawałka niesłychanie rzadko spotykanego zakończenia kuponu aksamitu świadczy, że bryt ten wykrojono z końcowej partii kuponu[34] Nie wiadomo jednak jak długi był kupon i czy wykorzystano go w całości.

W trakcie szczegółowych badań dolnego brzegu szaty nie stwierdzono żadnych śladów świadczących o podłożeniu krawędzi stroju. Obecnie trudno jednak rozstrzygnąć tę kwestię, m.in. z powodu oczyszczenia tkanin w 1973 r.. Jest z kolei możliwe, że szata miała podszewkę z płótna lnianego.

Powróćmy jeszcze do kilku istotnych kwestii zawartych w sprawozdaniach cytowanych na początku artykułu. Pierwsza dotyczy twierdzenia, jakoby zmarłego króla złożono do trumny bez bielizny. Wiadomo, że włókna roślinne, w przeciwieństwie do włókien zwierzęcych, ulegają całkowitej degradacji i nie pozostają po nich nawet szczątki. Brak innych tkanin, poza aksamitem, nie musi więc oznaczać braku bielizny. Druga kwestia to wątpliwości czy zwłoki owinięto „płaszczem z altembasu", czy tylko przykryto je w trumnie. Za przykryciem miało przemawiać kilka warstw tkanin znalezionych na kościach. Jest zastanawiające, że nie rozpatrywano możliwości najbardziej oczywistej, czyli złożenia do trumny zwłok ubranych w przygotowaną szatę. Rozważając tę kwestię trzeba wziąć pod uwagę duże rozmiary i kształt szaty oraz wielkość i kształt samej trumny. Wiadomo, że trumną była dłubanka wydrążona z pnia sosnowego i bardzo ściśle dostosowana do kształtu ciała, aby uniemożliwić jego przemieszczanie się w trakcie transportu[35]. Dół szaty, której dolna krawędź liczyła aż 5 metrów długości, trzeba więc było obficie sfałdować, by zmieściła się w wąskiej trumnie, mającej u dołu zaledwie 36 cm szerokości. Nie jest zatem przypadkiem, ze najlepiej zachowała się właśnie dolna partia szaty. Sugestia o przykryciu ciała razem z głową jest również mało prawdopodobna. Opiera się ona na odnotowanym w sprawozdaniach i udokumentowanym fotograficznie fakcie przylegania do czaszki „pasa altembasu". Wydaje się jednak, że ów kawałek tkaniny mógł znaleźć się na czaszce po przełamaniu

[34] Na podstawie zachowanych inwentarzy można wnioskować, że kupony czy inaczej sztuki tkanin miały bardzo zróżnicowaną długość. M.in. w inwentarzu wyprawy ślubnej Zofii (siostry księcia Bogusława) z 1478 r. znajdujemy wzmianki o kuponach i sztukach o dług. 20, 14 i 8 łokci – K. Turska, *Ubiory w inwentarzu ślubnej wyprawy królewny Anny Jagiellonki z 1491 roku,* [w:] *Ubiory* w Polsce, Warszawa 1994, s. 66. Natomiast w inwentarzu spadkowym po księciu Mazowsza Janie z 1495 r. cztery materie mają długość 8 i pół łokcia, dwie osiem łokci, cztery po 9 łokci i jedna 4 i pół łokcia – A.J. Nowowiejski, *Płock – monografia historyczna napisana podczas wojny wszechświatowej, poprawiona i uzupelniona w 1930 r.,* Płock 1930.

[35] Długość trumny wynosiła 220 cm, wysokość 55 cm, natomiast szerokość była zróżnicowana. Największa szerokość – 60 cm przypadała na linii ramion, u wezgłowia zmniejszała się do 46 cm, a w partii nóg wynosiła zaledwie 36 cm. W dnie było zagłębienie dopasowane do kształtu ciała. Płaskie wieko było wydrążone na głębokość 5 cm – Kozieł, *Sprawozdanie*..., s. 291.

się trumny i wysypaniu jej zawartości. Dodajmy, że wśród tkanin przekazanych autorce nie było żadnego fragmentu, który można by uznać za tkaninę przywierającą do czaszki. Ze względu na wielkość nie była to żadna z zachowanych sześciu części szaty. Jest możliwe, że w trakcie odłączania od czaszki tkanina ta rozpadła się w pył. Trudno więc dziś powiedzieć, czy był to fragment szaty, czy zupełnie inna tkanina. Z zagadką tą związany jest być może niewielki kawałek aksamitu, jaki znalazł się wśród sześciu przekazanych do konserwacji części szaty, ale różnił od nich wzorem. Być może to resztka owej tkaniny przylegającej do czaszki, ale która pierwotnie nie musiała wcale zakrywać głowy. Bardziej prawdopodobne, że mamy tu do czynienia z pozostałościami nakrycia głowy bądź poduszki.

Na marginesie warto dodać, że w trakcie wstępnych badań odnaleziono na tkaninach kilka roślinnych szczątków. Były to koszyczkowate kwiatostany i liść nie pokryty kutnerem. Zidentyfikowano je jako bylicę pospolitą (*Artemisia vulgaris*)[36]. Być może oprócz niej były w trumnie inne rośliny zawierające olejki eteryczne i mające silne właściwości bakteriobójcze[37].

I kwestia ostatnia: czy rzeczywiście można powiedzieć, że pochówek króla Kazimierza Jagiellończyka był tak skromny, jak dotychczas sądzono? Porównajmy w tym celu strój grobowy z artystyczną wizją na niezwykle efektownym nagrobku dłuta Wita Stwosza. Na tumbie przedstawiono króla w pełnym stroju koronacyjnym. Na plan pierwszy wysuwa się bardzo plastycznie ukazana kapa, lamowana szerokim pasem zdobionym ogromną ilością pereł oraz oprawnymi kamieniami i spięta kolistą zaponą z wyobrażeniem rodzącej kobiety. Ponadto na strój składają się humerał, alba, stuła i pantofle. Dopełnieniem są regalia – korona, jabłko, berło, miecz – oraz pierścień[38]. Przypatrzmy się teraz wyposażeniu zmarłego. Półkolisty kształt szaty grobowej sugeruje, że była to, jak w przypadku nagrobka, kapa. Korona, jabłko, berło, miecz i pierścień są także odpowiednikami przedstawienia z nagrobka. Brakuje humerału, alby, stuły i obuwia, ale – jak to już wcześniej stwierdzono – elementy te mogły ulec całkowitej degradacji. Nawet jednak bez nich można uznać, że króla pochowano w stroju nawiązującym do koronacyjnego. Wprawdzie część wyposażenia (regalia) była skromna, to przecież w przypadku elementu, który z racji rozmiarów wysuwał się niejako na plan pierwszy, było dokładnie na odwrót.

Należy podkreślić, że aksamit broszowany metalowymi nićmi, z którego sporządzono szatę grobową, był bezsprzecznie najcenniejszym rodzajem wytwarzanych wówczas tkanin. Ich produkcja wymagała najwyższych umiejętności tkackich. Miejsce i czas wynalezienia tej nowej i niezwykle skomplikowanej techniki tkackiej, jak dotąd, pozostają nieznane. Najstarsze wzmianki o produkcji i obecności aksamitów na dworach królewskich pochodzą z początków XIV w., a pierwszy dokument dotyczący zasad ich produkcji – z 1376 r.[39] Prawdopodobnie gładkie tkani-

[36] Identyfikację przeprowadziła dr hab. Barbara Sudnik-Wójcikowska z Zakładu Botaniki Środowiskowej Uniwersytetu Warszawskiego, której składam serdeczne podziękowania.

[37] W trumnach Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki i Stefana Batorego pochowanych w katedrze wawelskiej znajdował się chmiel – Rożek, op. cit., s. 174, 186, 195. W trumnach Anny de Croy (zm. 1660 r.) i jej syna Bogusława (zm. 1684 r.) w kościele św. Jacka w Słupsku zidentyfikowano: chmiel (*Humulus lupulus*), bylicę (*Artemisia*), dziurawiec czteroboczny (*Hypericum maculatum*) i rozmaryn (*Rosmarienus officinalis*) – A. Rawa-Szubert, H. Hryszko, J. Kehl, *Konserwacja ubiorów pochodzących z sarkofagów książąt słupskich,* „Ochrona Zabytków", 34, 1981, nr 1–2, s. 76.

[38] P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza,* Warszawa 1957, s. 19–22.

[39] *Velvet History Techniques Fashions,* red. F. de´ Marinis, Milano 1994, s. 25–26.

ny z okrywą włosową pojawiły się we Włoszech już w XII w., ale wzorzyste aksamity – dopiero około 1400 r.. Najwspanialsze tego typu tkaniny produkowano właśnie w drugiej połowie XV w. Należy do nich aksamit, z którego uszyto szatę grobową Kazimierza Jagiellończyka, odznaczający się starannym wykonaniem z surowców o znakomitej jakości (blaszka obustronnie złocona)[40].

Omówione tu prace konserwatorskie będą tematem odrębnej publikacji. Podamy tutaj jedynie ogólną informację, że do zabezpieczenia tkanin przed dalszą degradacją wykorzystano metodę fibrylizacji, opracowaną w ramach badań własnych przez autorkę niniejszego opracowania w latach 1998–2000[41].

Jak wynika z badań, w latach 1973–1978 nie uwzględniono wszystkich śladów mających znaczenie dla rekonstrukcji wyposażenia grobu, głównie szaty króla. Pomimo tej niedogodności oraz nieodwracalnych przeobrażeń, jakie nastąpiły w ciągu ponad pięciuset lat, badania ujawniły kilka ważnych cech szaty i choć zachowała się ona szczątkowo, określono jej pierwotny kształt i wymiary. Zrekonstruowano raport wzoru i układ wzoru na całej powierzchni. Stwierdzono, że szatę uszyto bezsprzecznie w związku z pochówkiem. Przeprowadzono badania technologiczne oraz techniki wykonania aksamitnej tkaniny. Badania barwników i oplotu metalowego przybliżyły pierwotną kolorystykę szaty grobowej króla. I chociaż zielony kolor tła aksamitu nie został potwierdzony badaniami barwników, to taki wariant kolorystyki stroju jest najbardziej prawdopodobny[42]. Wykonanie rysunkowej rekonstrukcji wzoru aksamitu oraz jego przypuszczalnej kolorystyki, chociaż w wirtualny sposób, przybliża i pozwala docenić jego pierwotne walory.

Należy mieć nadzieję, że uzupełniające dotychczasową wiedzę rezultaty badań wpłyną na zmianę poglądu o skromnym pochówku i złożeniu króla do trumny bez odzieży. Takie tezy formułowano na podstawie widoku całkowicie zmienionego przez czas. Jeżeli zamienimy brunatną szatę na wzorzysty aksamit w kolorach zieleni, purpury i złota – zestawienie bardzo często spotykane w średniowieczu – to ukaże się obraz, godny królewskiego majestatu.

---

[40] W Ermitażu zachował się fragment aksamitu o bardzo podobnym wzorze, ale w zdecydowanie skromniejszej wersji i o wiele gorszej jakości – *Lo Stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo,* Milano 2009, s. 157, il 48.

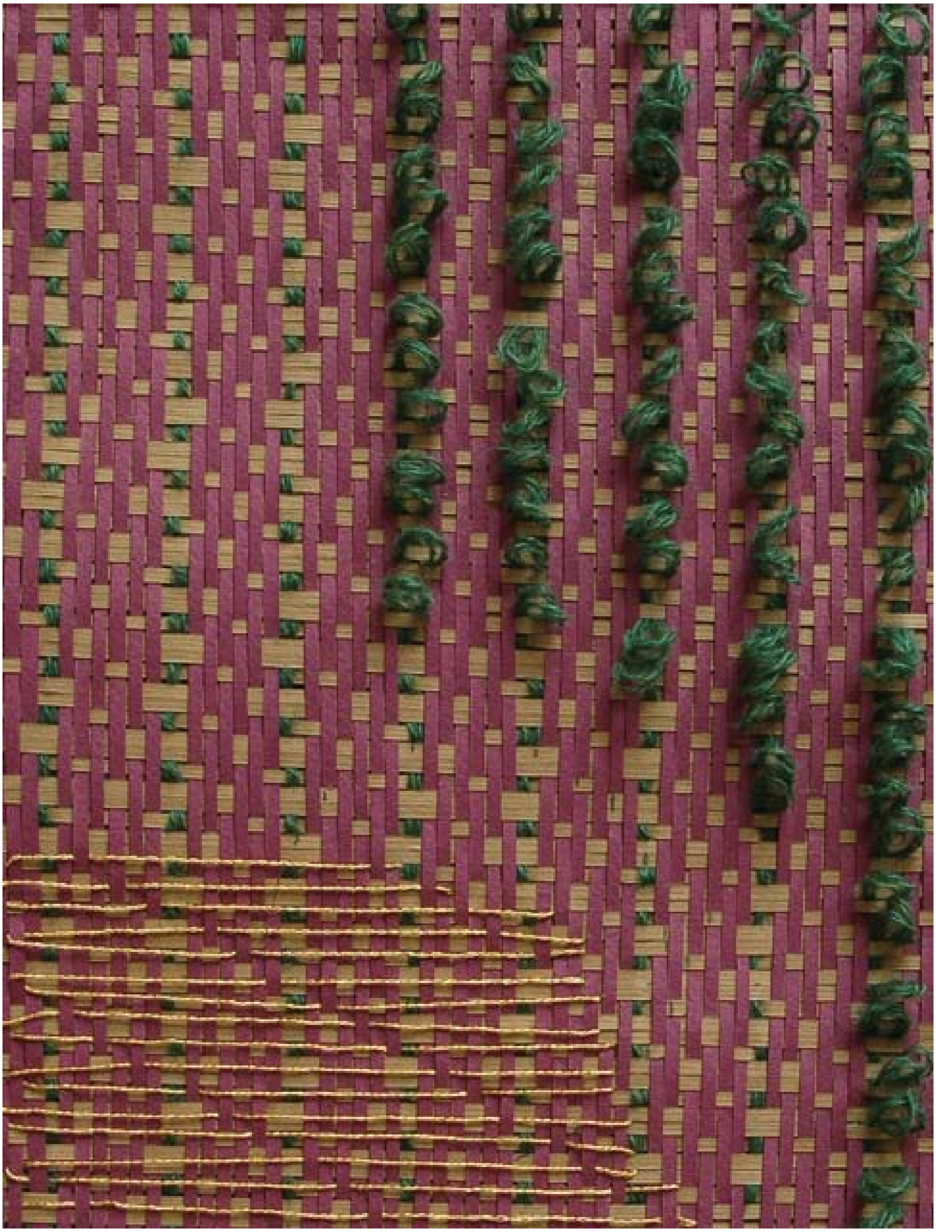
[41] H. Hryszko, *Fibrylizacja – metoda uzupełniania ubytków i konsolidacji tkanin masą z włókien naturalnych,* „Ochrona Zabytków", 2001, nr 1, s. 56–62. Naniesiona od strony rewersu tkaniny warstwa masy z włókien jedwabnych wypełnia ubytki, a zarazem pełni funkcję stabilnego nośnika dla zdegradowanych tkanin. Jest metodą łatwo odwracalną.

[42] W tkaninach średniowiecznych zestawienie koloru zielonego z purpurowym, amarantowym czy karminowym, dodatkowo połączone ze złotem, było nader często spotykane. Zielony kolor, obok czerwonego i niebieskiego należał do podstawowego zestawu barw – A. Jelicz, *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie (wiek XIII–XV),* Warszawa 1966, s. 89; K. Turska, *Źródła do ubiorów dzieci Jagiellonów w XV i początku XVI wieku,* [w:] *Od narodzin do wieku dojrzałego, Część I od średniowiecza do wieku XVIII,* Warszawa 2002, s. 79; A. Nahlik, *Zarys historii jedwabnej tkaniny dekoracyjnej do końca XVIII w.,* Toruń 1971, s. 42.

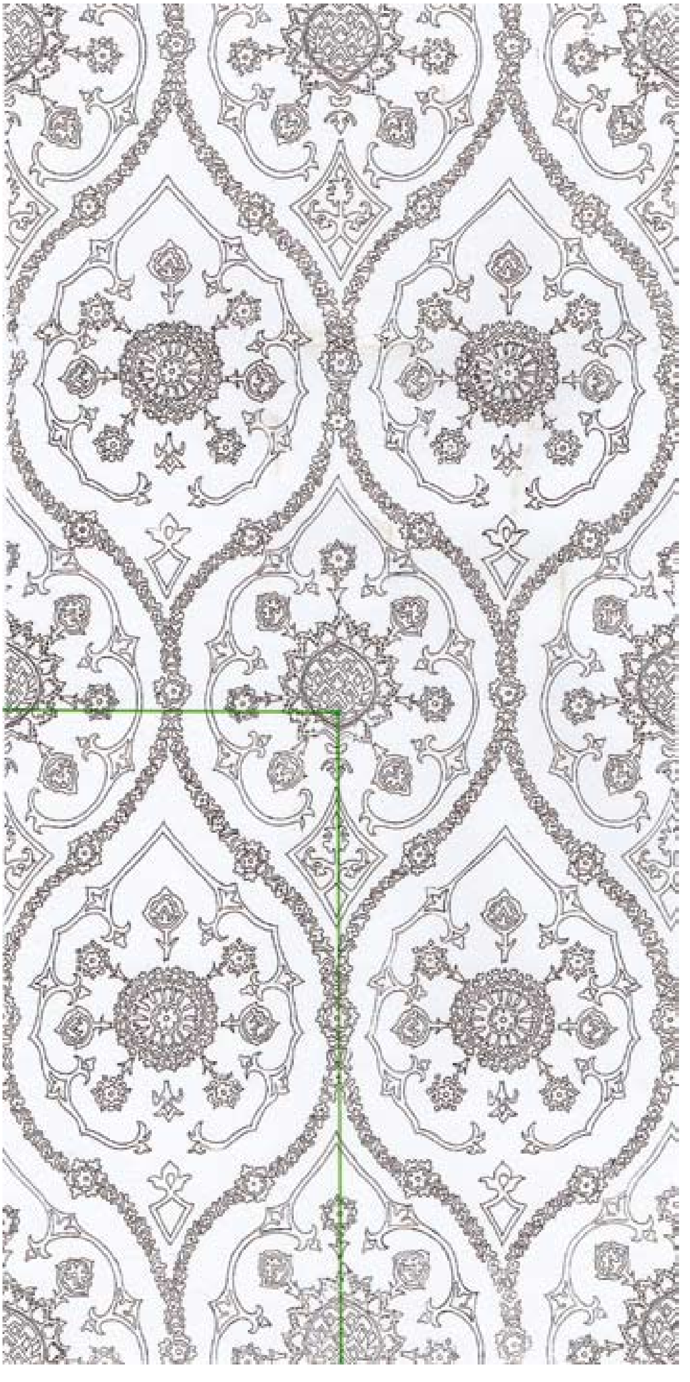
Helena Hryszko

NOWE INFORMACJE O SZACIE GROBOWEJ KRÓLA KAZIMIERZA JAGIELLOŃCZYKA

tekst: s. 61–71



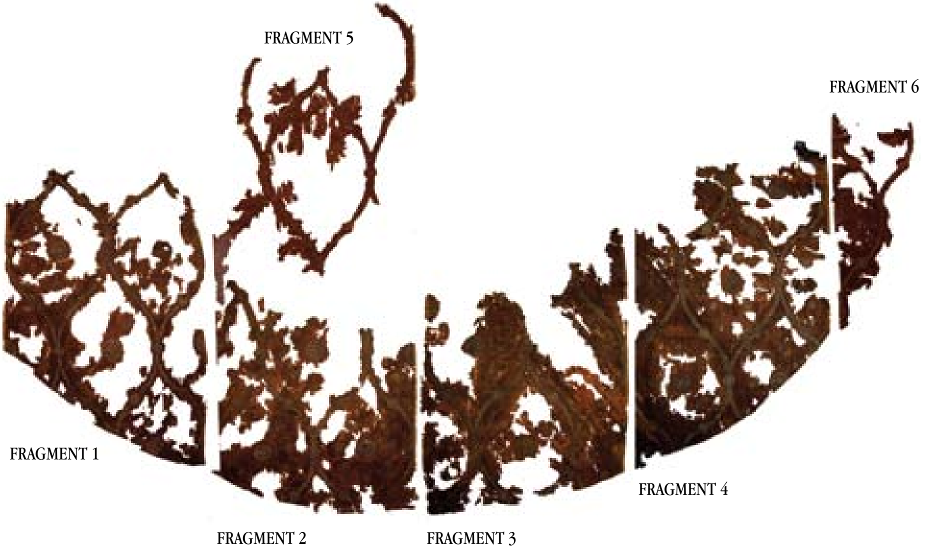
1. Schemat splotu aksamitu



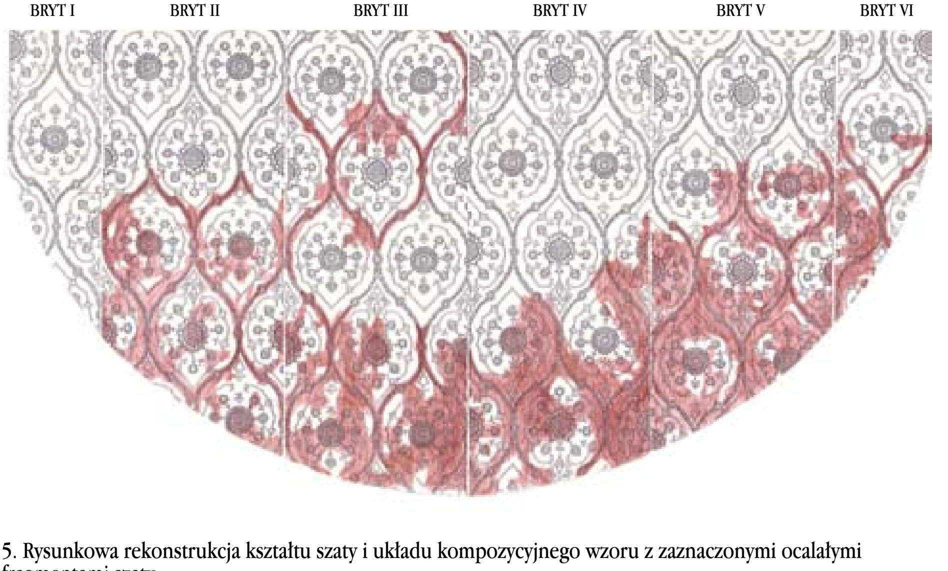
2. Zrekonstruowany rysunek wzoru aksamitu z zaznaczonym raportem o wymiarach 61–63 cm x 32 cm



3. Fragment aksamitu z widoczną różnicą kolorystyczną pomiędzy nićmi osnowy podstawowej, a nićmi osnowy tworzącej okrywę włosową (fot. Helena Hryszko)



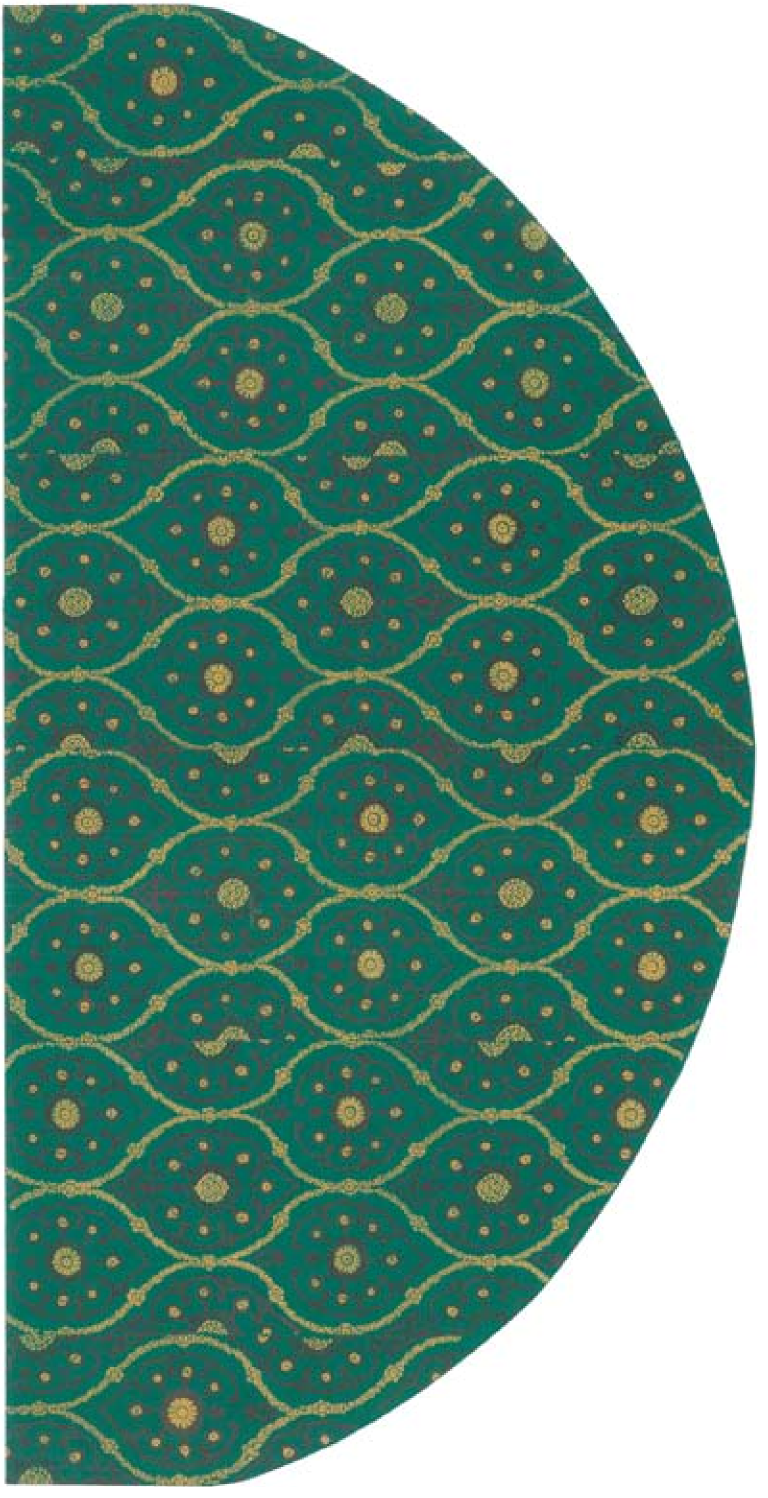
4. Sześć zachowanych fragmentu aksamitu z szaty grobowej Kazimierza Jagiellończyka (fot. Helena Hryszko)



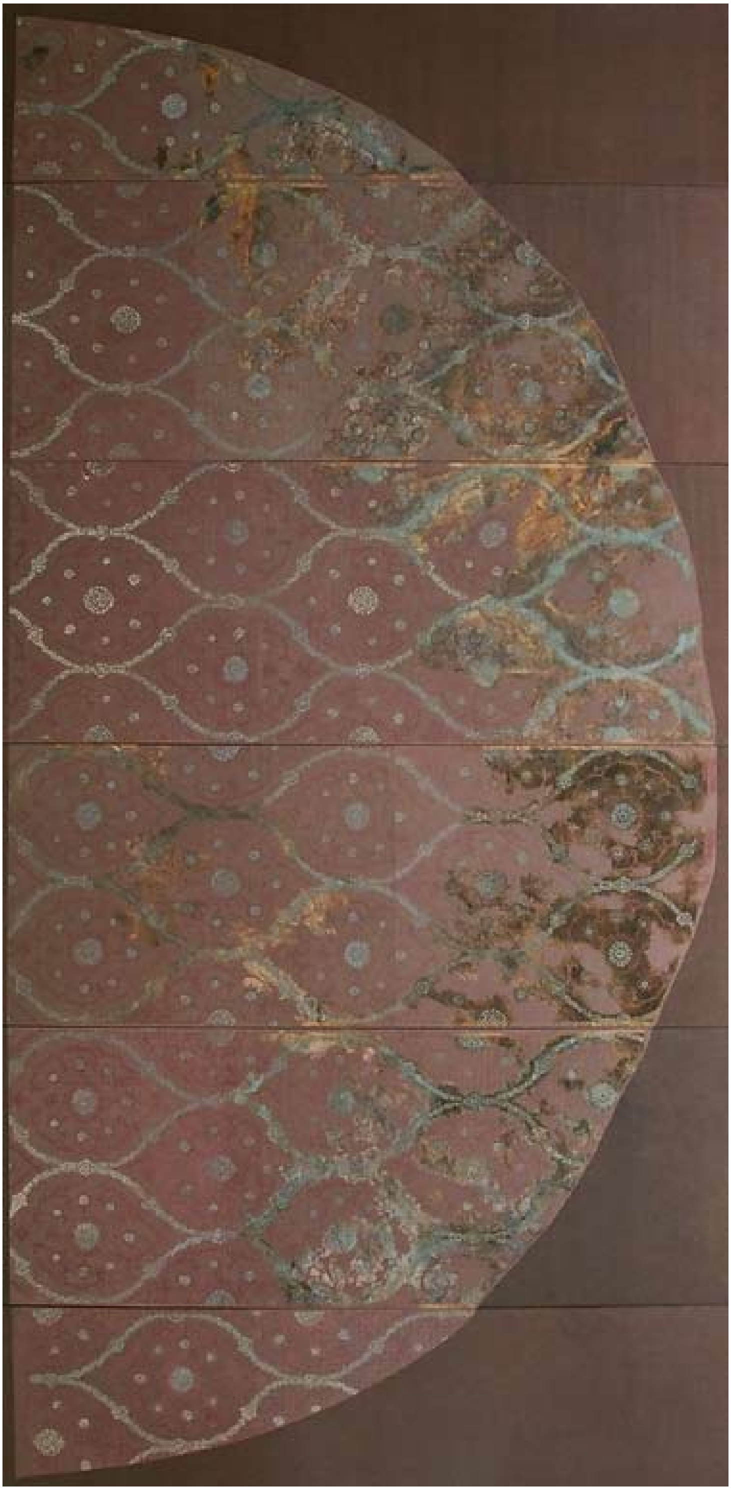
5. Rysunkowa rekonstrukcja kształtu szaty i układu kompozycyjnego wzoru z zaznaczonymi ocalałymi fragmentami szaty



6 a–b. Przedstawienie dwóch sposobów wykroju szaty grobowej: prawdopodobny wykrój sześciu brytów oraz symulacja wykroju w przypadku zachowania kontynuacji wzoru na całej powierzchni szaty



7. Najbardziej prawdopodobna kolorystyka szaty grobowej



8. Szata grobowa Kazimierza Jagiellończyka po konserwacji. Włóknina jedwabna, poza uzupełnieniem ubytków, wykorzystana do rekonstrukcji pierwotnego kształtu szaty. W partiach ubytków wykonana rysunkowa rekonstrukcja wzoru aksamitu (fot. Helena Hryszko)



9. Autorka prac konserwatorskich przy szacie grobowej. Światło boczne podkreśla fakturę aksamitu (fot. M. Machowski)



10. Komisja konserwatorska po zakończeniu prac konserwatorskich; od lewej: Magdalena Piwocka, Helena Hryszko, ks. Roman Łędzki (fot. M. Machowski)

CRUMENA SANCTI CHRISTOPHORI. PRZYCZYNEK DO IKONOGRAFII ŚWIĘTEGO OLBRZYMA

„O ile to się tyczy pacholąt w kalecie, nie umiem sobie tego wytłumaczyć
i w ogóle nie jest mi zrozumiałą rola, jaką tam odgrywały."

Stanisław Tomkowicz

W grudniu 1607 r., z polecenia biskupa krakowskiego Piotra Tylickiego, archidiakon sądecki Jan Januszowski wizytował dekanat bobowski. W niezwykle szczegółowym protokole wizytacyjnym znalazł się m.in. opis kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia NMP w Lipnicy Wielkiej, wzniesionego w drugiej połowie XIV w.[1] Jego ówczesny stan nie był zadowalający. Januszowski zwrócił m.in. uwagę na gołe, przybrudzone ściany, „nullis imaginibus ornati, praeter unico Divo Christophoro vasto"[2]. Wygląd tego malowidła wzbudził zastrzeżenia wizytatora, bowiem w umieszczonych na końcu protokołu zaleceniach czytamy: „Pueri in crumena D. Christophori depicti deleantur" oraz „Monachus capiens pisces sub D. Christophoro deleatur"[3].

Sytuacja powtórzyła się w nieodległych Zborowicach: wewnątrz tamtejszej fary pw. św. Marii Magdaleny (zbudowanej w 1541 r.)[4] Januszowski odnotował wizerunek św. Krzysztofa[5] i nakazał: „Monachus penes s. Christophorum et pueri in crumena deleantur"[6]. Trzecie podobne przedstawienie tego świętego archidiakon odnalazł w sierpniu 1608 r. podczas wizytacji dekanatu nowotarskiego: zdobiło ono ściany zbudowanego w 1569 r., drewnianego kościoła pw. św. Trójcy w Czarnym Dunajcu[7]. Również i tu wizytator polecił:

---

[1] *Visitatio Decanatus Boboviensis externa* [...] *Per Joannem Januszowski, Archidiaconum Sandecensem* [...] *Anno Domini MDCVIII* [recte: MDCVII] *Mense Decembri,* Archiwum Kurii Metropolitalnej Krakowskiej (dalej: AKMK), sygn. AV 5, s. 28–37. Streszczenie opisu z cytatami zamieścił S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicji zachodniej. Powiat grybowski,* „Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej", 1, 1900, s. 147–148. O kościele zob. ibid., s. 143–148; *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* I: *Województwo krakowskie,* z. 10: *Powiat nowosądecki*, oprac. A. Misiąg-Bocheńska, T. Dobrowolski, Warszawa 1951, s. 12; M. Kornecki, *Kościoły diecezji tarnowskiej,* [w:] *Rocznik Diecezji Tarnowskiej na rok 1972,* Tarnów 1972, s. 102–103; P. Crossley, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380,* Kraków 1985 (Biblioteka Wawelska, 7), s. 174, 261; M. Wolski, *Lipnica Wielka,* [w:] *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu,* red. F. Sikora, cz. 3, z. 3: *Lasocice – Łaganów,* Kraków 2000, s. 657–659.

[2] *Visitatio...,* s. 28; Tomkowicz, op. cit., s. 147. Za Tomkowiczem o malowidle w Lipnicy Wielkiej wspomniała M. Sztwiertnia, *Ikonografia świętego Krzysztofa w Polsce w średniowieczu,* Kraków 2009 (mpis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ), katalog cz. II, nr 3.

[3] *Visitatio...,* s. 37. Zalecenia cytowali: Tomkowicz, op. cit., s. 148; J. Furdyna, *Odkrycie i konserwacja polichromii renesansowej na sklepieniu prezbiterium kościoła parafialnego w Lipnicy Wielkiej,* „Ochrona Zabytków", 22, 1969, z. 4, s. 301.

[4] O kościele w Zborowicach zob. Tomkowicz, op. cit., s. 164–165: konsekracja 1539 lub 1541; *Katalog zabytków...,* I, z. 13: *Powiat tarnowski,* oprac. J. Dutkiewicz, Warszawa 1953, s. 26: konsekracja 1530; Kornecki, op. cit., s. 106: budowa kościoła 1530–1541. Według Januszowskiego „Ecclesia Parochialis Tituli S. Mariae Magdalenae consecrata, tota murata anno Domini 1541 quo etiam est dedicata, Dominica prima post festum S. Michaelis Archangeli", zob. *Visitatio...,* s. 74.

[5] *Visitatio...,* s. 74: „[Ecclesia] Ab intus tota est dealbata, sed nuda, nullas imagines habens, saltem B. Christophori et Annunciationis B.V.M. figuram"; Tomkowicz, op. cit., s. 165.

[6] *Visitatio*..., s. 81; Tomkowicz, op. cit., s. 165.

[7] Wieś Czarny Dunajec lokowano ok. 1552 staraniem Prokopa Pieniążka. Drewniany kościół, podległy początkowo parafii w Ludźmierzu, został zbudowany sumptem sołtysa Tomasza Miętusa w 1569 r., zob. *Visitatio decanatuum Sandecensis et Novifori externa. Per R. Ioannem Ianuszowski Archidiaconum sandecensem*

„Pueri ex crumena s. Christophori deleantur”[8].

Z wizytacji Januszowskiego wynika zatem, że w kościołach w Lipnicy Wielkiej, Zborowicach i Czarnym Dunajcu znajdowały się niegdyś malowidła ścienne, ukazujące św. Krzysztofa. Święty zaopatrzony był w sakiewkę, w której widać było bliżej nieokreślone przedstawienia chłopców. W Zborowicach towarzyszył mu mnich, w Lipnicy (u dołu kompozycji) – mnich łowiący ryby. Jak dotąd te intrygujące szczegóły zwróciły uwagę tylko Stanisława Tomkowicza, który starał się wyjaśnić ich „ocenzurowanie” przez Januszowskiego w kontekście wprowadzania reform trydenckich w diecezji krakowskiej[9]. Mimo że malowidła przepadły bez śladu[10], zasługują niewątpliwie na obszerniejszą analizę.

W sztuce Europy łacińskiej już w pierwszwej połowie XII w. wykształcił się typ ikonograficzny św. Krzysztofa ujętego frontalnie i trzymającego Chrystusa na ręku, będący niejako dosłownym zobrazowaniem imienia świętego[11]. Dużych rozmiarów wizerunki często umieszczano na ścianach kościołów w eksponowanych miejscach, ponieważ, jak wierzono, spojrzenie na nie chroniło przed nagłą śmiercią, nie poprzedzoną przyjęciem sakramentów świętych[12]. Od XIII w. popularność zaczęła zyskiwać legenda, której klasyczną wersję zredagował Jakub z Voragine. Krzysztof, mężczyzna olbrzymiego wzrostu, pragnął mieć za swego pana najpotężniejszego władcę na świecie. Zatrudnił się więc u króla, następnie u diabła, by ostatecznie wstąpić na służbę u Chrystusa. Za radą pewnego pustelnika służbę tę wypełniał, pomagając podróżnym przeprawiać się przez niebezpieczną rzekę. Pewnego dnia objawił mu się Jezus pod postacią dziecka, które z trudem udało się mocarzowi przenieść na drugi brzeg. Następnego dnia, na potwierdzenie objawienia, wbita w ziemię laska Krzysztofa wypuściła liście i wydała owoce[13]. Pod wpływem tej legendy od końca XIII stule-

facta […] *Anno D. M. DCVIIIo Mensibus Iulio et Augusto,* AKMK, AV 5, s. 62 (614); L. Wyrostek, *Dokument chłopów podhalańskich,* [w:] *Studia historyczne ku czci Stanisława Kutrzeby,* 1, Kraków 1938, s. 493–494. Erekcja parafii zatwierdzona została dopiero w 1606 r., a kościół konsekrowano w 1610 r. Zob. A. Falniowska-Gradowska, *W okresie staropolskim,* [w:] *Czarny Dunajec i okolice. Zarys dziejów do roku 1945,* red. F. Kiryk, Kraków 1997, s. 69, 98–99 oraz źródła na s. 154–155, 160–161.

[8] *Visitatio decanatuum…,* s. 60 (612); S. Tomkowicz, *Obrazy św. Krzysztofa a Reformacja,* „Reformacja w Polsce”, 2, 1922, s. 236.

[9] Tomkowicz, *Obrazy*..., s. 235–237. Według autora, mnich-rybak mógł się wydać wizytatorom aluzją do chciwości kleru. W kwestii sakiewki badacz przyznał się do niewiedzy, zob. motto niniejszego artykułu (cytat ze s. 236).

[10] Wizytacje Januszowskiego są jedynymi znanymi mi dowodami istnienia malowideł. Według wizytacji z 1766 r. ściany kościoła w Lipnicy były pobielone, z wyjątkiem bliżej nieokreślonych malowideł w prezbiterium, zob. *Acta Statuum Ecclesiarum* [...] *a Celsissimo Principe Illustrissimo et Reverendissimo Domino Dno. Cajetano Ignatio Sołtyk* [...] *fideliter Diebus Ianuarii Anno Dni. 1766 Conscripta,* AKMK, AV 49, s. 137: „Interius haec Ecclesiae in parietibus suis dealbata, in minori Choro depicta”. Drewniany kościół w Czarnym Dunajcu spłonął w 1789 r. wraz z wyposażeniem, zob. Falniowska-Gradowska, op. cit., s. 102.

[11] Podstawowe informacje o kulcie i ikonografii św. Krzysztofa: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* 3: *Iconographie des saints,* cz. 1, Paris 1958, s. 304–313; F. Werner, *Christophorus,* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie,* red. E. Kirschbaum, W. Braunfels, 5: *Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom,* Rom–Freiburg–Basel–Wien 1973, szp. 496–508; w odniesieniu do średniowiecznej Małopolski ostatnio K. J. Czyżewski, *„Kaplica Władysława Jagiełła Krola Polskiego”* – kilka uwag, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin,* red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007, 1, s. 162–167. O wczesnych wizerunkach św. Krzysztofa i ich interpretacji zob. H.-F. Rosenfeld, *Der hl. Christophorus. Seine Verehrung und seine Legende. Eine Untersuchung zur Kultgeographie und Legendenbildung des Mittelalters,* Leipzig 1937, s. 392–403; G. Benker, *Christophorus. Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer. Legende, Verehrung, Symbol,* München 1975, s. 46–48.

[12] Na temat apotropaicznej funkcji przedstawień św. Krzysztofa zob. Rosenfeld, op. cit., s. 418–423.

[13] Jakub de Voragine, *Złota legenda. Wybór,* tłum. J. Pleziowa, Wrocław 1996, s. 446–450. O kształtowaniu się

cia świętego ukazywano z Dzieciątkiem Jezus na ramieniu, wspartego na ulistnionej lasce lub pniu drzewa i kroczącego w wodzie, w której falach zwykle przedstawiano ryby oraz inne, niekiedy fantastyczne, stworzenia (np. syreny)[14]. W późnym średniowieczu wizerunki św. Krzysztofa wzbogacano o inne elementy zaczerpnięte z legendy: najczęściej był to stojący na brzegu rzeki eremita z latarnią lub pochodnią („monachus" w Zborowicach?), pojawiały się także motywy o charakterze rodzajowym (np. statki, widoki miast, postacie pielgrzymów lub tragarzy)[15]. Do tej właśnie kategorii należał zapewne „monachus capiens pisces" w Lipnicy Wielkiej. W późnogotyckim malarstwie monumentalnym z terenów Rzeszy można wskazać porównywalne przedstawienia: stojący lub siedzący na brzegu rzeki mężczyzna z wędką towarzyszy św. Krzysztofowi na elewacji kościoła Św. Jakuba w St. Ulrich in Gröden w południowym Tyrolu (1460)[16], w kościele Mariackim w dolnosaskim Loxstedt (połowa XV w.)[17] oraz w kościele w Noordbroek koło Groningen (1488)[18]. Motyw wędkarza spotykamy także w angielskich malowidłach ściennych: w kościołach w Shorwell na wyspie Wight (około 1440)[19], Layer Marney w Essex (druga połowa XV w.)[20] i Horley w Oxfordshire (XV w.)[21]. Pewne wyobrażenie o możliwym wyglądzie lipnickiego rybaka daje niemiecka rycina śrutowa oferowana w 1912 r. przez dom aukcyjny H. G. Gutekunst (druga połowa XV w.), na której wśród wielu drobnych figurek ludzkich dostrzec można zakapturzoną postać z wędką, siedzącą na brzegu niedaleko kaplicy pustelnika (il. 1)[22].

O ile początkowo ukazywano św. Krzysztofa w długiej, niekiedy bogato zdobionej sukni i płaszczu, o tyle w XV stuleciu jego strój zaczął przypominać odzienie przewoźników czy tragarzy: spięta pasem, krótka tunika bądź kurtka, nogi obnażone lub w podwiniętych do kolan nogawicach; na ramionach płaszcz, na głowie niekiedy przepaska[23]. Sakiewka u pasa świętego pojawia się stosunkowo często w dziełach powstałych po połowie XV w.[24]: widzimy ją choćby na rycinach Mistrza E. S. (miedzioryt L. 140) i Albrechta Dürera (drzeworyty B. 103 z 1511 r., B. 104 i B. 105)[25], na wspomnianym malowidle w St. Ulrich, w katedrze w Augsburgu (1491)[26],

---

i możliwych źródłach legendy zob. Rosenfeld, op. cit., s. 429–445; Benker, op. cit., s. 119–124.

[14] Werner, op. cit., szp. 501; Benker, op. cit., s. 66.

[15] Werner, op. cit.

[16] Benker, op. cit., il. na s. 83.

[17] A. Dülberg, *Die Wirkung des Heiligenbildes. Christophorus als volkstümlicher Heiliger,* [w:] *Wandmalerei in Niedersachsen, Bremen und in Groningerland. Fenster in die Vergangenheit,* red. R.-J. Grote, K. van der Ploeg, Hannover 2001, 1: *Aufsatzband,* s. 186; 2: *Katalog,* kat. 179, s. 150–151.

[18] R. Steensma, *Anordnungsprinzipien der Wandmalereien in Groninger Kirchen,* [w:] *Wandmalerei...,* 1, s. 101; 2, kat. 204, s. 172–173, il. 10.

[19] Zob. <http://www.paintedchurch.org/shorcris.htm>, oprac. A. Marshall (dostęp 31.08.2010).

[20] Zob. <http://www.paintedchurch.org/lmarcris.htm>, oprac. A. Marshall (dostęp 31.08.2010).

[21] Zob. <http://www.paintedchurch.org/horlcris.htm>, oprac. A. Marshall (dostęp 31.08.2010).

[22] E. K. Stahl, *Die Legende vom heiligen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch,* München 1920, 1, kat. 74, s. 177–178; 2, tabl. 26, il. 74.

[23] Werner, op. cit., szp. 500–501.

[24] Stahl, op. cit., 1, s. 41.

[25] Stahl, op. cit., 2, tabl. 27, il. 81a; *The Illustrated Bartsch,* 10: *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer,* red. W. L. Strauss, New York 1980, nr 103(136)–105(137), s. 198–200.

[26] D. A. Chevalley, *Der Dom zu Augsburg,* München 1995 (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Neue Folge, 1), s. 160–161, il. 264.

a także w kościołach w Tymowej (1504) i Dobrocinie (1516)[27]. Niezwyczajnie wielką, wypchaną sakwę dźwiga św. Krzysztof na obrazie Mistrza z Meßkirch (1538)[28]. Rzadziej ukazywano zawartość sakiewki. Najczęściej było to pożywienie – np. bochenki chleba lub ryby (drzeworyt Josta Ammana[29]), zdarzają się też inne przedmioty, jak różaniec (malowidło w kościele opactwa Maria Laach, około 1500[30]) czy nóż (katedra w Augsburgu). Młodzieńcy czy chłopcy z nie zachowanych malowideł małopolskich sprawiają na tym tle nieco groteskowe wrażenie, niemniej jednak w ikonografii św. Krzysztofa odnaleźć można materiał porównawczy także i dla tego, niezwykle rzadkiego motywu[31]. Na malowidle w kościele Św. Genowefy w Zepperen koło Sint-Truiden (1509) krawędzi sakwy uczepił się przebierający bezradnie nogami mężczyzna, w jej wnętrzu zaś widać niewiastę w welonie. Dodatkowo na pasku świętego przysiadł grajek z dudami (?) (il. 2)[32]. Oryginalne rozwiązanie spotykamy także w figurze z bramy św. Krzysztofa (Christoffeltor) w Emmerich (Dries Holthuys, około 1500): z torby Krzysztofa wychyla się pyzata głowa dziecka (?), drugie, nieco większe, olbrzym niesie pod pachą, a trzecią zagadkową postać, w kapeluszu i z rybą (?) w ustach, widzimy u jego stóp (il. 3)[33]. W niewielkim posążku przypisywanym Mistrzowi z Elsloo (około 1520) sakiewkę św. Krzysztofa zajmuje miniaturowa figurka duchownego, z tonsurą i złożonymi do modlitwy dłońmi[34]. Z kolei w powstałej mniej więcej w tym samym czasie rzeźbie w kościele św. Lamberta w Neeroeteren koło Maaseik w sakwie widnieje popiersie zgarbionego, brodatego starca[35].

---

[27] A. Jankowski, *Średniowieczne malarstwo ścienne na Śląsku u progu Reformacji. Ikonografia – funkcje – styl,* Bydgoszcz 2005, kat. 36, s. 194–195, il. 115 (Tymowa); kat. 3, s. 176, il. 8 (Dobrocin).

[28] Bazylea, Kunstmuseum, Inv. 1652 – Werner, op. cit., il. 2 na szp. 502; Benker, op. cit., il. na s. 89.

[29] *The Illustrated Bartsch,* 20: *German Masters of the Sixteenth Century. Jost Amman: Woodcuts,* cz. 2, red. J. S. Peters, New York 1985, nr 18(379), s. 809.

[30] Benker, op. cit., il. 116 na s. 94; M. Pieters, *Ein Riese schaut von der Wand. Die mittelalterlichen Wandmalereien mit der Darstellung des hl. Christophorus im Bistum Trier,* „Kurtrierisches Jahrbuch", 45, 2005, s. 156–157, tabl. 2 na s. 12.

[31] Do wymienionych niżej dzieł należy dodać trudną obecnie do zidentyfikowania figurę, znaną mi jedynie z opisu i niezbyt wyraźnej ryciny, pochodzącą rzekomo z w. XV, zob. A. Schaepkens, *Une Statuette de S. Christophe,* „Revue de l'art chrétien", 8, 1864, s. 474–476. Według autora, „le saint n'a pas seulement les épaules chargées du Sauveur du monde, mais il porte aussi son prochain, dans la personne d'un charmant petit enfant qu'il tient dans un sac suspendu a une ceinture, qui lui pend sur le côté gauche, et d'où sort une petite tête". Innym przykładem było malowidło ścienne w kościele w Opheusden (Holandia), odsłonięte na krótko w 1847 r. – w torbie u pasa św. Krzysztofa miały się tam znajdować bliżej nieokreślone postacie, zob. G. W. van Henkelum, *Van sant Christoffels beelden,* Utrecht 1865, s. 14; por. R. F. P. de Beaufort, H. M. Van den Berg, De Betuwe, 's-Gravenhage 1968 (*De nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst,* 3: *De provincie Gelderland,* cz. 1: *Het kwartier van Nijmegen. De Betuwe*), s. 309.

[32] C. Vanthillo, B. Delmotte, *De muurschilderingen van de Sint-Genovevakerk te Zepperen,* „M & L. Monumenten en landschappen", 12, 1993, nr 3, s. 40–62, zwł. s. 46; M. Buyle, A. Bergmans, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen,* Brussel 1994, s. 176–179. Autorzy obu prac w postaciach tych rozpoznają podróżnych.

[33] Emmerich, Rheinmuseum – Henkelum, op. cit., s. 5 oraz przyp. 1 na s. 14; K. Richter, *Der deutsche S. Christoph. Eine historisch-kritische Untersuchung,* Berlin 1895, s. 178–179; H. Kleipaß, M. Herweg, *Rheinmuseum Emmerich,* München–Zürich 1983 (Schnell Kunstführer, 1384), s. 2 (postać u stóp świętego identyfikowana z diabłem); *Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Kleve,* Kleve 2002, kat. 38, s. 168 (postać w sakwie określona jako „pielgrzym", pod pachą – jako „podróżny").

[34] Londyn, Victoria and Albert Museum, Inv. no. 374-1890 – P. Williamson, *Netherlandish Sculpture 1450–1550,* New York 2002, kat. 43, s. 136; według autora, chodzić tu może o podróżującego mnicha albo fundatora rzeźby.

[35] F. Bijn, *Ikonografie,* [w:] *Sint-Kristoffel. Vita, cultus, ikonografie. Katalogus tentoonstelling 1–30 september 1984. Museum Mevrouw J. Dhondt-Dhaenens Deurle,* Deurle 1984, s. 60 oraz ibid., kat. 195, s. 146 (postać w sakwie interpretowana jako pustelnik lub podróżny); C. Ceulemans, *Iconografie van de laat-gotische beeldsnijkunst in belgisch Limburg,* [w:] *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland,*

Łatwo zauważyć, że wszystkie przywołane dzieła pochodzą bądź z dawnych Niderlandów, bądź z terenów sąsiednich, co mogłoby świadczyć o istnieniu jakiejś lokalnej tradycji ikonograficznej. Tym bardziej zatem jest interesujące, że ostatni ze znanych mi przykładów występowania podobnego motywu zachował się w historycznej Małopolsce. Chodzi o relief na fasadzie kamienicy „Pod św. Krzysztofem" przy rynku w Kazimierzu Dolnym (1615): w sakwie świętego tłoczą się tu aż trzy, najpewniej dziecięce, figurki (il. 4)[36]. Pod tym względem relief ten jest bliski zaginionym malowidłom w Lipnicy, Zborowicach i Czarnym Dunajcu, na których crumena sancti Christophori także mieściła więcej niż jedną postać ludzką (według Januszowskiego: „pueri"). Okazuje się więc, że spośród wszystkich znanych przykładów użycia tego oryginalnego rozwiązania dzieła małopolskie stanowią blisko połowę. Podobnie jak w przypadku rzeźb z północno-zachodnich krańców Rzeszy, nasuwa się przypuszczenie o istnieniu lokalnej tradycji ikonograficznej.

Kiedy mogły powstać interesujące nas wizerunki świętego olbrzyma? Wprawdzie farę lipnicką wzniesiono jeszcze w XIV w., malowidło ze św. Krzysztofem powstało znacznie później. Obecność „marginalnego" motywu mnicha-rybaka pozwala założyć istnienie odpowiedniej dla niego scenerii – pejzażu, co raczej wykluczałoby datowanie przed wiekiem XV. Sakiewka, jak powiedziano, częściej pojawia się w ikonografii św. Krzysztofa dopiero w drugiej połowie tego stulecia, natomiast sakiewka z „pasażerem" (lub „pasażerami") – na początku wieku XVI. Ponieważ, jak się okazuje, w Małopolsce rekwizyt ten spotykamy jeszcze sto lat później, *terminus ante quem* wykonania malowidła w Lipnicy bezwzględnie określa tylko data wizyty Januszowskiego (1607). Należy przy tym zauważyć, że gdyby dzieło powstało krótko przed tą wizytą, archidiakon zapewne nie omieszkałby tego zaznaczyć[37]. W rezultacie otrzymujemy bardzo ogólne datowanie na wiek XVI. Można je jednak hipotetycznie zawęzić na podstawie przesłanek historycznych. W kościele w Lipnicy zachował się nagrobek Stanisława Trzecieskiego h. Strzemię (zm. 1552), ustawiony, zgodnie z inskrypcją, w 1554 r., staraniem jego siostry Agnieszki oraz jej męża, Krzysztofa Pieniążka z Krużlowej h. Odrowąż[38]. Ten ostatni sprawił także kamienną chrzcielnicę, opatrzoną napisem fundacyjnym, datą 1554 oraz herbami Odrowąż i Strzemię[39]. Dzięki Januszowskiemu wiemy, że Krzysztof Pieniążek sprowadził „de ecclesia Rokitnensi" malowane retabulum dla ołtarza głównego fary lipnickiej[40]. Krzysztof Pieniążek, dziedzic Krużlowej, był synem Jana

Sint-Truiden 1990, [1, Katalog], s. I.29 oraz nr inw. 359, s. III.38; tabl. 12; il. na s. III.112.

[36] K. Siciński, *Kamieniarka i rzeźba dekoracyjna w Kazimierzu nad Wisłą,* „Ochrona Zabytków", 5, 1952, nr 2, s. 102, il. 101; W. Husarski, *Kazimierz Dolny,* Warszawa 1957, s. 104. W kontekście motywu postaci ludzkich w sakwie św. Krzysztofa wymienia ten relief Sztwiertnia, op. cit., s. 37.

[37] W protokołach wizytacyjnych Januszowski z reguły wspominał, że jakieś zmiany w wystroju kościołów nastąpiły niedawno, np. w samej Lipnicy Wielkiej Najświętszy Sakrament „ante annum, per modernum Parochum Joannem Zyłowic Sandecensem ad Tabernaculum novum in tumbam altaris maioris ad hoc praeparatum translatum est", *Visitatio*..., s. 28. Por. opis kościoła paraf. w Grybowie, gdzie mowa o niedawno pobielonym sklepieniu prezbiterium, świeżo wstawionych szybach okiennych, nowym tabernakulum i stallach: J. Skrabski, *Kościoły Grybowa. Monografia historyczno-artystyczna,* Kraków 2010, s. 293–294.

[38] Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, s. 145–146, il. 20; *Katalog zabytków...,* I z.10, s. 12; Kornecki, op. cit., s. 103. Wolski, op. cit., s. 659, podaje błędnie datę 1556.

[39] Tomkowicz, *Inwentaryzacja...,* s. 146, il. 21; *Katalog zabytków...,* I z.10, s. 12; Kornecki, op. cit., s. 103.

[40] *Visitatio Decanatus...,* s. 33: „Altaria. Unum maius Tituli Visitationis B.M.V. [...] Habet structuram imaginibus Assumptionis B.M.V., Beatae Annae mettertiae, Annunciationis, Nativitatis Domini, Visitationis, et Trium Regum pulcherrimis imaginibus exornatam. Olim per Generosum Dominum Christophorum Pieniążek

(zm. 1532), sędziego krakowskiego i starosty sądeckiego[41]; wiadomo, że posłował na sejm w 1552 r., pełnił funkcję wielkorządcy sądeckiego i zmarł w 1589 r. [42] Poprzez małżeństwo z siostrą zmarłego bezpotomnie Trzecieskiego wszedł w posiadanie Lipnicy Wielkiej[43], co niewątpliwie skłoniło go do ufundowania dla tamtejszego kościoła reprezentacyjnych dzieł sztuki: nagrobka poprzedniego właściciela oraz chrzcielnicy[44], a także pozyskania nastawy ołtarzowej. Niewykluczone więc, że nowy opiekun fary zlecił także namalowanie w jej wnętrzu monumentalnego wizerunku swojego patrona. Warto dodać, że, według wszelkiego prawdopodobieństwa, Krzysztof Pieniążek odbył wcześniej pielgrzymkę do Jerozolimy[45]. Mógł więc żywić szczególny kult dla św. Krzysztofa, popularnego opiekuna pielgrzymów i podróżnych. Jeżeli istotnie dziedzic Krużlowej był fundatorem zaginionego malowidła, to mogło ono powstać po 1552 r., a przed 1581[46].

W przypadku Zborowic i Czarnego Dunajca jesteśmy zdani wyłącznie na skąpe dane dotyczące budowy tamtejszych kościołów. *Imago divi Christophori* w pierwszej z tych miejscowości można na tej podstawie datować pomiędzy 1541 r. a 1607, w drugiej – na lata 1569–1608. Przy tak zarysowanych ramach chronologicznych nie jest wykluczone, że wszystkie trzy malowidła powstały w zbliżonym czasie. To zaś prowokuje do pytania, czy prócz pokrewieństw ikonograficznych nie mogły istnieć pomiędzy nimi także związki warsztatowe, czego niestety zweryfikować się nie da. Zapewne nie dowiemy się również, jaka relacja łączyła z tą grupą późniejszy nieco relief w Kazimierzu.

Co oznaczają postacie ludzkie w sakiewce św. Krzysztofa? Niezwykle rzadko badacze próbowali odpowiedzieć na to pytanie. Konrad Richter zestawiał interesujący nas motyw z niemieckim poematem z początku XV w., w którym Krzysztof przechwala się, że gotów jest dźwigać jednocześnie setkę dzieci; badacz dopuszczał również możliwość, że chodziło

Tenutarium istius villae translatum, ignoratur quo iure de Ecclesia Rokitnensi. Tumba saltem erat inconveniens altari: referebat enim formam Epitaphii, cum quibusdam virginibus eleganter depictis, quae sacerdoti sacrum absolventi distractionem faciebant. Mandavi ergo Parocho sub excomunicatione, ut statim illas imagines deleret, et alias altari et devotioni servientes depingi curaret"; Tomkowicz, *Inwentaryzacja*, s. 148. Fragment ten skomentował ostatnio P. Pencakowski, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji,* Kraków 2009 (Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 18), s. 84, przy czym opisaną w wizytacji Lipnicę błędnię utożsamił z Lipnicą Murowaną.

[41] H. Kowalska, *Pieniążek Jan z Krużlowej,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* XXVI/1, z. 108, 1981, s. 92–93 (na s. 93 wzmiankowany syn Krzysztof); F. Sikora, *Krużlowa,* [w:] *Słownik historyczno-geograficzny...*, 5, cz. 3, z. 1: *Koskowice – Krzepice,* Kraków 1994, s. 171–172.

[42] I. Kaniewska, *Małopolska reprezentacja sejmowa za czasów Zygmunta Augusta 1548–1572,* Warszawa–Kraków 1974, tabela 10 na s. 50 (tu data śmierci); Tomkowicz, *Inwentaryzacja*, s. 142.

[43] Trzeciescy dzierżyli Lipnicę Wielką już przed 1461 r.; Wolski, op. cit., s. 658. O Stanisławie i Agnieszce Trzecieskich zob. idem, *Przyczynek do biografii Andrzeja Trzecieskiego Starszego,* „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", 35, 1990, s. 154, 155–156.

[44] Inskrypcja na chrzcielnicy jednoznacznie wiąże jej fundację z przejęciem Lipnicy: „HOC OPVS LAVACRI COSTRRYXIT GNOS9 DOIN9 CRIOPHER PIENI... / MILES HIEOSOLITAN9 DV CEPIT DOINAR IN HOC PAGO SVB ANIS DOI 1.5.54"; Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, s. 146.

[45] Świadczy o tym tytuł „miles hierosolymitanus" przy jego nazwisku w dwóch inskrypcjach fundacyjnych: na chrzcielnicy w Lipnicy (zob. wyżej przyp. 44) oraz na malowanym epitafium ks. Benedykta Ścibora, plebana krużlowskiego, w kościele parafialnym w Krużlowej; zob. Tomkowicz, *Inwentaryzacja...*, s. 140: „Christophorus Pieniązek heres in Cruzlowa miles Ierosolimitan9 moerens posuit".

[46] W tym roku właścicielką Lipnicy była już Agnieszka Pieniążek, zob. A. Pawiński, *Polska XVI wieku pod względem geograficzno-statystycznym,* 3: *Małopolska,* Warszawa 1886 (Źródła dziejowe, 14), s. 135. Krzysztof Pieniążek dzierżył wówczas kilka wsi w powiecie bieckim, ibid., s. 120.

po prostu o zobrazowanie pracy świętego jako tragarza[47]. Christina Ceulemans lakonicznie stwierdziła, że temat ten można interpretować w kontekście patronatu św. Krzysztofa nad podróżnymi[48]. Według Marty Sztwiertni sakwa z figurkami ludzkimi unaocznia bezpieczne schronienie, jakie u boku świętego znajdują podróżujący (w sensie alegorycznym – przez swoje życie), a przedstawienie to jest porównywalne z wizerunkami Marii osłaniającej płaszczem szukających jej opieki wiernych (*Mater Misericordiae*)[49]. Na taki związek treściowy mógłby istotnie wskazywać pewien południowoniemiecki relief (pierwsza połowa XVI w.), na którym pod połą płaszcza olbrzyma chowa się dwóch brodatych mężczyzn ze złożonymi do modlitwy dłońmi[50].

Na „zamieszkałą" sakwę św. Krzysztofa warto jednak spojrzeć w zestawieniu z innym oryginalnym motywem, występującym bodaj tylko w sztuce hiszpańskiej: miniaturowymi sylwetkami „zatkniętymi" za pas świętego[51]. Na malowanym retabulum z klasztoru benedyktynów w San Millán (XIV w.) podróżują w ten sposób dwaj młodzieńcy[52]. Na malowidłach w pustelni San Pedro de la Zarza w Aroche (pierwsza połowa XIV w.)[53] i w kościele klasztoru Santa Clara w Moguer (koniec XV w.)[54] w analogiczny sposób ukazano aż pięć postaci. Nie zachowany fresk w kościele San Julián w Sewilli, dzieło Juana Sáncheza de Castro (1484), przedstawiał św. Krzysztofa z dwoma pielgrzymami za pasem (il. 5)[55]; podobne ujęcie spotykamy też na kwaterze z kościoła San Benito de Calatrava w Sewilli (około 1480)[56]. Ponownie mamy do czynienia z ograniczoną terytorialnie tradycją przedstawieniową[57]. Wydaje się, że w dziełach tych chodziło przede wszystkim o podkreślenie znanych z legendy cech św. Krzysztofa – gigantycznego wzrostu i nadludz-

[47] Richter, op. cit., s. 179. Autor cytuje fragment wierszowanego żywota św. Krzysztofa (tzw. Fassung A), znanego z rękopisu w St. Florian: „ez ist ein scham, daz ich dich einez tragen sol; wern deiner hundert, ich trueg si wol". Na temat tego rękopisu zob. Rosenfeld, op. cit., s. 481–482.

[48] Ceulemans, op. cit., s. 29; podobnie autorzy katalogu *Geloof in beelden 1984. Middeleeuwse beeldhouwwerken in het Maasland. Bonnefantenmuseum, Maastricht, 21 september – 11 november 1984,* Maastricht 1984, kat 41, s. 46. Jako przedstawienia podróżnych najczęściej interpretowano postacie ludzkie w sakwie św. Krzysztofa we wspomnianych wyżej dziełach niderlandzkich, zob. przyp. 32–35.

[49] Sztwiertnia, op. cit., s. 37.

[50] Opawa, Slezské zemské muzeum. Fot. w Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 1.070.791: <www.bildindex.de> (dostęp: 31.08.2010).

[51] Nie podejmując próby interpretacji oba motywy łącznie wspomina Werner, op. cit., szp. 503.

[52] Madryt, Museo Nacional del Prado, nr inw. P03150 – *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas,* [Madrid] 1996, kat. 3150, s. 461; fotografia: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/retablo-de-san-cristobal/> (dostęp: 31.08.2010).

[53] M. J. Carrasco Terriza, *Las pinturas murales de San Pedro de la Zarza, de Aroche,* „Boletín Oficial del Obispado de Huelva", 56, 2009, nr 397, s. 265–267; wersja online: <http://www.diocesisdehuelva.es/boletines/bol397.pdf> (dostęp: 31.08.2010).

[54] J. M. Medianero Hernández, *Sobre „El Sancristóbal" pintado por Juan Sánchez de Castro en la iglesia sevillana de San Julián,* „Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística", 85, 2002, nr 259–260, s. 251–253, il. 7.

[55] D. A. Iñiguez, *El „San Cristóbal" firmado por Juan Sánchez de Castro,* „Archivo Español de Arte", 34, 1961, s. 145, tabl. 1; Medianero Hernández, op. cit., s. 241–253, zwł. s. 247, il. 3.

[56] Sewilla, Museo de Bellas Artes – E. Valdivieso González, *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla,* Sevilla 1993, s. 24–27, il. 2–3; Medianero Hernández, op. cit., s. 251, il. 6.

[57] Inne znane mi przedstawienia św. Krzysztofa z miniaturowymi postaciami za pasem z terenu Hiszpanii to malowidła w Starej Katedrze i w kościele San Marcas w Salamance oraz malowidło w katedrze w Burgos, wszystkie z w. XIV, zob. <http://www.consultatodo.com/sanCristobal/sanCristobal1.htm> (dostęp: 31.08.2010).

kiej siły[58], być może także, jak sugerował Richter, o ukazanie, w jaki sposób olbrzym mógł pełnić swą posługę tragarza, przenoszącego pielgrzymów przez rzekę. Takie same intencje mogły także zaowocować – z naszego punktu widzenia równie naiwnym – przedstawieniem postaci w zawieszonej u jego pasa sakiewce[59].

Punktem wyjścia dla powyższych rozważań były powizytacyjne zalecenia archidiakona sądeckiego Jana Januszowskiego. Nie od dziś wiadomo, że pozostawione przez niego protokoły są bezcennym źródłem do dziejów sztuki Małopolski[60]. W przypadku Lipnicy Wielkiej, Zborowic i Czarnego Dunajca umożliwiają one nie tylko bliższą charakterystykę trzech nieistniejących już dzieł malarstwa ściennego, ale pozwalają także zaobserwować, jak w diecezji krakowskiej w praktyce wyglądało egzekwowanie potrydenckich wymogów poprawności świętych wizerunków, i to na długo przed postanowieniami synodu krakowskiego z 1621 r.[61] Każąc usunąć pewne fragmenty przedstawień św. Krzysztofa, Januszowski, gorący zwolennik kontrreformacji[62], kierował się z pewnością wytycznymi *Epistolae pastoralis* biskupa Bernarda Maciejowskiego (1601), w kwestii obrazów wprawdzie dość ogólnymi[63]. Zapewne były mu także znane *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* św. Karola Boromeusza (1577), który m.in. zabraniał ukazywania „rzeczy fałszywych, niepewnych, apokryficznych czy pochodzących z przesądu lub dziwacznych" oraz „wszystkiego co świeckie, szpetne lub nieprzyzwoite, albo po prostu niemądre, a także tego, co budzi tak wielką ciekawość, że zamiast pobudzać pobożność wiernych odwodzi ich od niej lub wprowadza w ich umysły zamęt"[64]. W oczach archidiakona sądeckiego mnich łowiący ryby oraz chłopcy w sakiewce mogli być łatwo zaliczeni do którejś z tych kategorii. Znaczenie wizytacji Januszowskiego jako dokumentu wdrażania reform trydenckich w zakresie sztuki sakralnej oczekuje jednak na obszerniejszą, szczegółową analizę.

---

[58] Por. Medianero Hernández, op. cit., s. 251.

[59] Według Stahla, op. cit., s. 41–42 sama sakiewka w przedstawieniach św. Krzysztofa pojawiła się pod wpływem ówczesnej mody i dopiero później zyskała znaczenie symboliczne; por. Benker, op. cit., s. 94. Osobną kwestią jest protestancka egzegeza tego motywu, zapoczątkowana przez samego Marcina Lutra, zob. P. Oszczanowski, *Figura św. Krzysztofa w podporze ambony kościoła zamkowego w Oleśnicy – przyczynek do symboliki władzy doczesnej,* [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki,* Poznań 2002, s. 139 (w przypisach bogata literatura na temat miejsca św. Krzysztofa w kulturze protestanckiej).

[60] Wartość wizytacji Januszowskiego pierwszy dostrzegł Karol Potkański, zob. „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 6, 1900, s. XCVIII; por. ostatnio Pencakowski, s. 83–87.

[61] W. Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym,* „Sztuka i Krytyka", 8, 1957, nr 2, s. 174–184.

[62] J. Kiliańczyk-Zięba, *Czcionką i piórem. Jan Januszowski w roli pisarza i tłumacza,* Kraków 2007, passim.

[63] P. Krasny, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce,* „Modus. Prace z Historii Sztuki", 7, 2006, s. 119–148, zwł. s. 144. Por. Pencakowski, op. cit., s. 83.

[64] Fragment w tłumaczeniu Jana Białostockiego, zob. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600,* oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985 (Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów, 2), s. 403–404. O recepcji Instructiones w Rzeczypospolitej zob. Krasny, op. cit.; idem, *Forma pastoris. Działalność św. Karola Boromeusza jako wzorzec patronatu biskupiego na sztuką sakralną,* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku,* 7: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej,* cz. 2, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 22–28.

Crumena sancti Christophori. A Contribution to the Iconography of the Saint Giant
(Summary)

The article deals with three non-extant wall paintings depicting St Christopher, which decorated the parish churches at Lipnica Wielka, Zborowice and Czarny Dunajec in Lesser Poland. They are known only from visitation protocols of the Diocese of Cracow from the years 1607–1608. On the basis of some historical premises the murals can be roughly dated to the second half of the sixteenth century. All of them shared a very rare iconographic motif: St Christopher was shown with a pouch in which were depicted unspecified representations of boys ("pueri"). Their closest parallels can be found: in a relief on the façade of one of the houses at Kazimierz Dolny (1615, Fig. 4), in a few Late-Gothic Netherlandish examples: a mural painting in St Genevieve's church at Zepperen near Sint-Truiden (1509, Fig. 2), as well as in some wooden figures: at Emmerich (Dries Holthuys, c. 1500, Fig. 3), in Victoria and Albert Museum in London (Master of Elsloo, c. 1520) and in St Lambert's church in Neeroeteren near Maaseik (c. 1520).

In the analysis, the theme of the "passengers" in St Christopher's pouch was compared with another equally rare motif appearing exclusively in Spanish art, namely, miniature human figures stuck in the saint's belt. Such elements are visible e.g. in the retable from San Millán (14th c., Prado), in the mural paintings of the San Pedro de la Zarza hermitage in Aroche (first half of the 14th c.), and in an non-extant painting in the church of San Julián in Seville (1484, Fig. 5). It seems that the miniature human figures were supposed to bring out the characteristic features of St Christopher, known from the lives of the saint, namely, his giant stature and superhuman strength. Perhaps, it was also aimed at showing the giant while working as a carrier, helping pilgrims to cross the river. Similar intentions may have resulted in depicting the figures in the pouch attached to the saint's belt.

(translated by Joanna Wolańska)

Wojciech Walanus

CRUMENA SANCTI CHRISTOPHORI. PRZYCZYNEK DO IKONOGRAFII ŚWIĘTEGO OLBRZYMA

tekst: s. 73–81



1. *Św. Krzysztof*, rycina śrutowa, 2. połowa XV w. (wg: E. K. Stahl, *Die Legende vom heiligen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch,* München 1920, t. 2, tabl. 26, il. 74)



2. *Św. Krzysztof*, malowidło ścienne w kościele św. Genowefy w Zepperen, 1509 (fot. Jos Lacroix)



3. Dries Holthuys, *Św. Krzysztof*, około 1500. Emmerich, Rheinmuseum (fot. Bildarchiv Foto Marburg)





4. Św. Krzysztof, relief na fasadzie kamienicy „Pod św. Krzysztofem" w Kazimierzu Dolnym (fot. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ)

5. Juan Sánchez de Castro, *Św. Krzysztof*, niezachowane malowidło ścienne z kościoła San Julián w Sewilli, 1484 (wg: D. A. Iñiguez, *El „San Cristóbal" firmado por Juan Sánchez de Castro,* „Archivo Español de Arte", 34, 1961, s. 145, tabl. 1)

„CALIX DÑI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA" – ZAGADKOWA FUNDACJA I NIEUDANY FALSYFIKAT

Na historycznej wystawie zorganizowanej przez Adama Chmiela, Feliksa Koperę, Leonarda Lepszego i Stanisława Tomkowicza w Pałacu Sztuki w Krakowie w ramach obchodów grunwaldzkich w 1910 r. zaprezentowano m.in. „Kielich mszalny, gotycki, emaliowany. Własność kościoła parafialnego w Niepołomicach"[1].

Kolejna wzmianka o naczyniu, w monografii tamtejszej świątyni[2], doczekała się w 1938 r. polemicznej uwagi Adama Bochnaka, który stwierdził, że „jest zabytkiem niezawodnie późniejszym, już dobrze z wieku XVI, i to – mimo złego stanu zachowania – bardzo interesującym. Kielich to niegdyś zdobny emalią tzw. węgierską względnie siedmiogrodzką, po której pozostała tylko siatka filigranowa, tworząca wzór (...). Węgierskiego typu kielich niepołomski, ofiarowany przez wrocławianina, mógłby być uważany za potwierdzenie (...) hipotezy [o wyrobie emalii węgierskiej we Wrocławiu]"[3]. Na innym miejscu Bochnak wyróżnił okrągłe medaliony z filigranem na koszyczku czary jako cechę węgierskiej dekoracji złotniczej, przytoczył napis na czarze (odczytany jako: „Calix Domini Johannis Benedicti de Vratislavia"), świadczący, iż mamy do czynienia z darem wrocławianina[4]. W podstawowej syntezie średniowiecznego rzemiosła w Polsce, napisanej jeszcze przed II wojną światową, Bochnak i Pagaczewski wypowiedzieli się na temat całej grupy naczyń: „Te wszystkie kielichy nie różnią się niczym od znajdujących się na Węgrzech kielichów z ornamentacją filigranową, tak, że zaliczenie ich do importu z Węgier nie powinnoby budzić sprzeciwu, jakkolwiek nie wolno wykluczyć możliwości wykonania ich w Polsce z uwagi na fakt, że kielichy krakowskie na ogół zgadzają się z węgierskimi pod względem proporcji"[5]. Ostatnia uwaga najwyraźniej odnosi się do wszystkich późnogotyckich dzieł złotniczych w Krakowie, a nie tylko zdobionych emalią. Autorzy przywołali kielich z Pyskowic o – jak stwierdzili – prawie identycznym napisie, jak na zabytku w Niepołomicach.

Dzieło nie budziło większego zainteresowania badaczy, o czym świadczą lakoniczne wzmianki w *Katalogu zabytków sztuki* (z datowaniem na XV w.)[6] czy w przestarzałej już pracy Adamka[7]. W 1980 r. Marian Kornecki skonstatował jego „poprawne, choć typowe formy", uznając za import z przełomu XV i XVI w., najprawdopodobniej z Wrocławia. Jednocześnie zauważył, iż zastosowanie filigranu i motywu kolistych medalionów nie przesądza pochodzenia[8]. Taki sam wydźwięk ma wzmianka w popularnym zarysie napisanym

[1] *Katalog Wystawy Starożytności imienia Władysława Jagiełły w pięćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem w roku 1910*, red. B.U. [Bolesław Ulanowski], Kraków 1910, s. 27, kat. 167. Kraków 1910

[2] K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski", 30, 1938, s. 67.

[3] A. Bochnak, [rec.:] K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach* (...), „Dawna Sztuka", 1938, z. 1, s. 352.

[4] Idem, *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem*, „Prace Komisji Historii Sztuki", 9, 1948, s. 24.

[5] A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 111.

[6] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, 1: *Województwo krakowskie*, z. 2: *Powiat bocheński*, oprac. J.E. Dutkiewicz, Warszawa 1951, s. 12.

[7] T. Adamek, *Związki polsko-węgierskie w zakresie złotnictwa gotyckiego*, „Roczniki Humanistyczne", 21, z. 4, 1973, s. 19.

[8] M. Kornecki, *Dzieje sztuki regionu bocheńskiego*, [w:] *Bochnia. Dzieje miasta i regionu*, red. F. Kiryk,

wraz z Tadeuszem Chrzanowskim[9].

W popularnonaukowym przewodniku po kościele w Niepołomicach z 1998 r. Rafał Róg drobiazgowo opisał kielich, określając jako „przedni i nietuzinkowy wyrób złotniczy" z około 1500 r., który jest wybitnym przykładem polskiego złotnictwa z przełomu epoki gotyku i odrodzenia". Rozpoznając herby na dwóch kartuszach umieszczonych przeciwlegle na krawędzi stopy jako Nałęcz oraz przypominający Jelita – odrzucił starą identyfikację fundatora uwiecznionego w napisie na czarze jako Jana Turzona (1464/1466–1520), biskupa wrocławskiego 1506–1520. Wynotował archiwalne potwierdzenia pierwotnej obecności emalii w dekoracji naczynia: w inwentarzu z 1721 r. kielich opisano jako piąty „staroświecki, złocisty, z pateną mieyscami smelcowany", później wymieniono jako mający „podstawę czarną, emaliowaną"[10].

Dla naszych rozważań zasadnicze znaczenie ma jednak artykuł sprzed ponad pół wieku[11], w którym Sándor Mihalik uwzględnił interesujące nas naczynie jako pochodzące z Knittelfeld w Styrii, dokąd – wedle autora – dostało się z Wrocławia, być może z powodu przesiedlenia się jego właściciela[12]. Po 1889 r. zostało zakupione do zbiorów Johna Pierpont Morgan i według informacji z 1910 r. znajduje się w Victoria & Albert Museum w Londynie[13] (choć w podpisie pod ilustracją poprawnie stwierdzono: „nach Amerika gelangte"). Brak choćby wzmianki o kościele w Niepołomicach czy powojennej polskiej literaturze przedmiotu (z Bochnakiem i Pagaczewskim na czele). Wśród analogii przywołano trzy kielichy w wiedeńskiej kolekcji Nathaniela Rotschilda. W rozdziale „Szkoła wrocławska i krąg węgierski. Węgierskie zabytki we Wrocławiu" zawarto pogląd o pierwotnym przeznaczeniu, czy nawet wykonaniu naczynia w stolicy Śląska na przełomie XV i XVI w. Miałoby o tym świadczyć bliskie pokrewieństwo z kielichem kanonika Jana Hofmanna z 1501 r. (w rzeczywistości to złote precjozum sprawiono do katedry wrocławskiej przed 1516 r. sumptem egzekutorów jego testamentu)[14]. Dekoracja z kwiatów i listków miałaby ściśle wiązać te dzieła z Węgrami. Michalik wyraził pogląd o zastąpieniu oryginalnej emalii ogniowej w kolorze czerwonym, błękitnym i zielonym przez mastyks – żywicę przypominającą gumę („gummiartiges Harzsurrogat"). Ów dziewiętnastowieczny, płaski surogat emalii pozbawiał zabytków walorów dawności, obserwujemy go na wielu innych „zakonserwowanych" srebrach z terenu Austro-Węgier. Ogląd kielicha przekonuje, iż przetrwały jednak całkiem pokaźne resztki oryginalnej emalii, zwłaszcza w partii trzonu.

Z. Ruta, Kraków 1980, s. 209.

[9] T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 175.

[10] R. Róg, *Kościół w Niepołomicach pod wezwaniem Dziesięciu Tysięcy Męczenników. Królewska fundacja pokutna*, Kraków–Niepołomice 1998, s. 95, 98–99, il. na s. 101.

[11] S. Mihalik, *Denkmäler und Schulen des Ungarischen Drahtemails im Ausland*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", 5, 1958, s. 75, 81–82, il. 6.

[12] Jako wrocławski wyrób wzmiankowane w: M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, wyd. 3, Frankfurt/M. 1922, 1, s. 279.

[13] G.C. Williamson, *Catalogue of the Collection of Jewels and Precious Works of Art in the property of J. Pierpont Morgan*, London 1910, s. 125–126, tabl. LXII.

[14] Por. G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001 (Studia Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 7), s. 61, 153–154, kat. 82, il. 113, 115.

István Genthon uznał kielich z Knittelfeld za pochodzący z Koszyc[15]. W dokumentacji muzealnej zidentyfikowano fundatora kielicha z Johannem Benedictem, kaznodzieją odnotowanym w Koszycach około 1462 r. Przyjęcie tej supozycji cofałoby czas powstania naczynia do trzeciej ćwierci XV stulecia.

Obszerne hasło w podstawowej, niestety tylko węgierskojęzycznej, monografii tzw. emalii siedmiogrodzkiej[16] skupia się na drobiazgowej analizie filigranowej dekoracji, zasadniczo powtarzając ustalenia Mihalika, z datowaniem na koniec XV w., dystansując się do supozycji Genthona w sprawie Koszyc, jako pozbawionej dowodu. Jako analogie przywołano kielich fundacji Gelhorna w katedrze wrocławskiej[17] i naczynie z herbem Trąby z opactwa tynieckiego[18]. Z hasła Beke'go możemy poznać wcześniejsze losy zabytku, wzmiankowanego od 1888 r., a obszernie omówionego w 1908 r., gdy w kolekcji Pierpont Morgan określono go mianem węgierskiego, nie oznakowanego wyrobu z XVI w.[19]

Istnienie dwóch kielichów z identycznie odczytywaną poświadczeniową inskrypcją zafrapowało nas już przed wielu laty[20], gdy dane nam było zetknąć się z nieodżałowaną Kingą Szczepkowską-Naliwajek. W 2003 r. wspaniała Pani Profesor zapoznała nas z imponującym, jak na owe czasy, serwisem fotograficznym przysłanym Jej (w formie cyfrowej!) z The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Kinga przemyśliwała wówczas nad tematem swej książki profesorskiej, lecz „rezerwowanie" przez Nią nawet tak smakowitego kąska nie przyszłoby Jej do głowy. Była wówczas pod wrażeniem kilku nowo odnalezionych (czy raczej wydobytych z zapomnienia) gotyckich wyrobów złotniczych[21], także tych „seryjnych"[22] i jak zwykle pełna zapału... Mieliśmy razem pojechać do Niepołomic aby przyjrzeć się słabo znanemu naczyniu. Zostały fotografie w Jej komputerze, ilustrowana fiszka w kartotece, a także przeświadczenie, że bez Niej będziemy potrafili co najwyżej zestawić kwestionariusz pytań, ale z całą pewnością nie uda się skonstruować monografii zabytku, który przecież nie jest nam znany z autopsji.

Życzliwość Jej Męża, a także szczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że na temat niepołomickiego kielicha możemy wygłosić dwie – jak sądzimy – ważne kwestie. Pierwsza doty-

---

[15] I. Genthon, *Monumenti artistici ungheresi all'estero*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", 16, 1970, s. 27.

[16] L. Beke, *Sodronyzomancos ötvösművek*, Budapest 1980, s. 109, il. 117.

[17] Por. Regulska, op. cit., s. 153, kat. 81, il. 112, 114.

[18] Tarnów, katedra – *Tyniec. Sztuka i kultura Benedyktynów od wieku XI do XVIII. Katalog wystawy w Zamku Królewskim na Wawelu, październik–grudzień 1994*, Kraków 1994, s. 66–67, kat. V/12 (oprac. G. Regulska).

[19] E. Alfred Jones, *Illustrated Catalogue of the Collection of Old Plate of I. Pierpont Morgan, Esquire*, London 1908, s. 66, tabl. LIX, nr 1.

[20] Por. M. Adamska, D. Nowacki, *Nieznany późnogotycki kielich w Skarbcu Koronnym na Wawelu*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 2, Kraków 2007, s. 237. Współautorce tego artykułu zawdzieczamy zebranie dostepnych materiałów na temat niepołomickich zabytków.

[21] M. Piwocka, D. Nowacki, *Wspomnienie o królewskim klejnocie*, [w:] *Rzemiosło artystyczne. Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. R. Bobrow, 2, Warszawa 2001, s. 125–132; M. Adamska, D. Nowacki, *Srebrny relikwiarz św. Sebastiana z 1499 r.*, „Folia Historica Cracoviensia", 10, 2004, s. 31–40.

[22] M.in. dwóch niemal identycznych kielichów, omówionych przez: J. Żmudziński, *Zabytki złotnictwa z pierwszej połowy XVI wieku w kościele św. Mikołaja w Krakowie*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Mikołaja w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2002, s. 235–247.

czy nie podlegającego dyskusji faktu, iż *in situ* zachowała się dziewiętnastowieczna kopia gotyckiego oryginału, która najwyraźniej powstała przed 1888 r.(datą pierwszej publikacji oryginału)[23], gdy naczynie opuściło Niepołomice i znalazło się w Knittefeld względnie w kolekcji Barona Nathaniela Mayera Anselma von Rothschild (1836–1905). Z karty katalogowej w Nowym Jorku wynika, iż w nieokreślonym bliżej czasie E. Lowengard w Londynie sprzedał kielich Johnowi Pierpont Morgan seniorowi (1837–1913), którego legat wpłynął do muzeum w 1917 r.[24]

Taki obrót rzeczy kieruje nasze domniemania w stronę nieznanej z nazwiska osoby, która – jak sądzimy – zleciła odwzorowanie oryginału celem ukrycia faktu przedsięwziętego przez nią zubożenia niepołomickiej świątyni. W odróżnienia od np. znanych w literaturze przedmiotu starannie wykonanych kopii kielicha fundacji opata tynieckiego Andrzeja Ożgi (Władysław Wojciechowski, 1892)[25] czy kielicha Bractwa NMP z kościoła Mariackiego w Krakowie (Franciszek Kopaczyński, ok. 1918)[26] – mamy tu do czynienia ze świadomym falsyfikatem maskującym złamanie siódmego przykazania. Nieznany, zapewne krakowski złotnik poprzestał na odwzorowaniu sylwety i elementów dekoracji – niestety, bez dbałości o nadanie im choćby pozoru cyzelowania. Dość sprawny, ale „surowy" odlew deformuje walory filigranu i granulacji, zaciera subtelność odlewanej dekoracji, nie wspominając już o emalii, której brak odnotował już Bochnak w 1938 r. siedemdziesiąt jeden lat później jego syn konserwował kielich z Niepołomic. Dzięki uprzejmości Wojciecha Bochnaka nadarzyła się najsposobniejsza okazja do starannego oglądu naczynia, starannie odczyszczonego i wyprostowanego, obecnie pokrytego jednak przynajmniej dwiema warstwami galwanicznego złocenia.

Wróćmy jednak do oryginału[27]. Naczynie wykonano ze złoconego srebra, w technice repusowania z elementami odlewanym, grawerowanymi i zdobionymi emalią tzw. węgierską. Sześciolistna stopa spoczywa na wydatnym talerzyku i wysokim ażurowym cokole wypełnionym czteroliśćmi. We wcięciu pól, po przeciwnych stronach stopy osadzono dwie tarcze herbowe. Na brzegu talerzyka wybito austriacki znak kontrybucyjny z oznaczeniem probierni lwowskiej, stosowany w latach 1806–1807 na srebrach z terenów I zaboru austriackiego. Pola stopy obwiedziono perełkowaniem i wypełniono emalią – częściowo zachowaną. Zdobi ona również płatki na nodusie i koszyczek czary. Stopę wieńczy krenelaż; poza wysokim talerzykiem i cokołem charakteryzuje się ona wydatnym uwysmukleniem w partii tulei. Trzon oraz kulisty spłaszczony nodus z mocno wyodrębnionymi rombowymi guzami, dekorują minuskułowe litery na tle błękitnej emalii (tu najlepiej zachowaną):

---

[23] „Mitteillungen des k.k. österreichischen Museum für Kunstgewerbe", 1888, s. 157-158.

[24] Por. przede wszystkim: L. Auchincloss, *J. P. Morgan: The Financier as Collector*, New York 1990.

[25] Czermin, kościół św. Klemensa – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Seria Nowa, 3: *Województwo rzeszowskie*, z. 3: *Kolbuszowa, Mielec i okolice*, oprac. E. Śniezyńska-Stolotowa, F. Stolot, Warszawa 1991, s. 9, il. 203; *WAWEL 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa*, 1: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu, maj–lipiec 2000; Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu, maj–wrzesień 2000. Katalog*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 267.

[26] Skarbiec katedry na Wawelu – *WAWEL 1000–2000...*, s. 266–267, kat. I/260 (oprac. K.J. Czyżewski); 3: *Ilustracje*, il. 332.

[27] Nr inw. 17.190.368; 23.8 x 13.7 x 12.7 cm – http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/medieval_art/chalice//objectview.aspx?OID=170004225&collID=17&dd1=17

w dolnym odcinku „XPUC" i dwie rozetki, u góry „IHECUS", na nodusie „maria". Wysoka, dzwonowata czara, lekko rozchyla się ku górze, ujęta w dość niski koszyczek zwieńczony płaską koronką ze zgeometryzowanych liści. Wyżej czarę obiega szeroka wstęga z wprawnie grawerowaną inskrypcją: „Calix dñi iohannis benedicti de wraticclavia".

Pola stopy wypełnia emalia drutowa o motywie wici roślinnej, w obrębie której naprzemiennie pojawią się motyw drobnych kwiatków o płatkach okrągłych lub trapezowych, drobne gałązki i sercowate liście; lub ulistniona wić z owocami winnego grona i plastyczne spiralne pędy, wystające nieco ponad powierzchnię emalii. Na płatkach nodusa i w sześciu medalionach na koszyczku kielicha pojawia się wariant z kwiatami (brak wici winnej), z tym, że kwiatki o drobnych okrągłych płatkach zastąpiono motywem trzech lancetowatych płatków. W kolorystyce dominuje ściemniała czerwień, zieleń i błękit.

Rozpatrując proweniencję kielicha w Nowym Jorku, najpierw należy odnieść się do techniki zdobienia tzw. emalią drutową, zwaną również węgierską czy siedmiogrodzką. Wywodzi się ona z Włoch, gdzie została wypracowana na przełomie XIII i XIV w. Szczególną popularność zyskała w Siedmiogrodzie w drugiej połowie XV stulecia[28].

Zabytki złotnictwa węgierskiego cechuje profuzja dekoracji ornamentalnej, łączenie techniki – emalii, filigranu i granulacji oraz kamieni jubilerskich. Poza zdobieniem, odmienne formy przyjmują też same kielichy: na polach stopy pojawiają się często wydzielone „medaliony", tak, że górne partie pól układają się w kształt gwiazdy, zazębiającej się z „medalionami". Ponad stopą często występuje rozbudowany mocno wyodrębniony i zdobiony talerzyk, czasem przybierający formę jakby cokołu pod trzon[29]. Wspomnianego zespołu motywów nie odnajdujemy na zabytku nowojorskim, dlatego jego proweniencji trzeba szukać w ośrodkach lokalnych.

Emalia zwana węgierską rozpowszechniła się w całej Europie, a dzieła zdobione tą techniką i powstałe poza Węgrami pojawiły się na większą skalę około 1500 r.[30] Jej stosowanie w Polsce zaznacza się dopiero w ostatniej, trzeciej fazie złotnictwa gotyckiego wyznaczonej przez Bochnaka i Pagaczewskiego na lata około 1475–1530 i trwa w głąb następnego stulecia. Nie bez znaczenia dla popularności tej techniki były stosunki polsko–węgierskie w zakresie polityki, kultury i handlu. Ekspansji sprzyjał prężny rozwój złotnictwa na Węgrzech i europejskie wędrówki złotników, przybywających również do Polski. Wiemy też, że pewna ich grupa osiedliła się w Krakowie[31]. Poza Małopolską przedmioty zdobione emalią drutową znamy także ze Śląska, Prus i – nieliczne – z Wielkopolski. Spora grupa z tych argenteriów powstała w warsztatach lokalnych.

Rozpatrując związki kielicha z Nowego Jorku ze wspomnianymi ośrodkami złotniczymi, na samym początku należy wykluczyć zabytki proweniencji pomorskiej ponieważ noszą one „wyraźne znamiona właściwe kielichom wykonanym na obszarze Prus Królewskich"[32]

[28] Bochnak, Pagaczewski, op. cit., s. 106.

[29] Por. m.in. Beke, op. cit.; D. Katalin, *Sakrale Kunstschätze in Ungarn*, Budapeszt 1982, kat. 45, 47, 50, 52.

[30] M. Woźniak, *Złotnictwo fary sieradzkiej czyli pochwała pracy inwentaryzatora*, [w:] *Sarmatia Semper Viva, Zbiór studiów dedykowanych prof. drowi hab. Tadeuszowi Chrzanowskiemu*, Warszawa 1993, s. 32.

[31] Bochnak, Pagaczewski, s. 112–113; Adamek, op. cit., s. 5–13; J. Pietrusiński, *Złotnicy krakowscy XIV–XVI wieku i ich księga cechowa*, I, Warszawa 2000, passim.

[32] Bochnak, Pagaczewski, s. 111.

i – poza użyciem samej techniki – nie można dostrzec analogii ani w zakresie struktury przedmiotów, ani doborze motywów dekoracyjnych[33]. Jedynie niektóre pruskie kielichy mają podobnie płaską i dość mocno zgeometryzowaną koronkę, wieńczącą koszyczek czary.

Technika emalii drutowej stosowana była również przez złotników poznańskich, jednak pojawiała się tylko sporadycznie, przybierając formę ornamentu roślinnego lub uproszczonej wici z drobnymi kwiatkami[34].

Na Śląsku z kolei zdobienie naczyń sakralnych emalią węgierską znane jest od czwartej ćwierci XV w.[35] Wśród zachowanych kielichów najstarszym dziełem jest zabytek z Pyskowic z 1515 r., wiązanym ze złotnikiem Andrzejem Heideckerem[36], z plastycznymi wyobrażeniami świętych na stopie. Emalia (obecnie zniszczona) pierwotnie zdobiła płatki na nodusie o motywach maswerkowych oraz koszyczek, który wypełnia symetryczna dekoracja roślinna z odmiennych elementów niż na interesującym nas kielichu. W stosunku do zabytku śląskiego, niepołomicki charakteryzuje się bardziej zwartą budową i mniejszą dekoracyjnością. Tą uwagę można odnieść również do pozostałych sześciu kielichów wrocławskich z pierwszej ćwierci XVI stulecia, zdobionych emalią węgierską. Pierwszą „grupę" zabytków, do której należą naczynia: z daru Gellhorna z początku XVI w.[37], z legatu Jana Hoffmana, wykonane po 1501 r.[38] oraz z daru Jana Turzona, powstałe po 1515 r.[39] – wyróżnia emalia pokrywająca czarę, stopę oraz elementy trzonu i nodusa. Dekoracja przybiera kształt kwitnącej wici roślinnej, dodatkowo pojawiają się też kamienie jubilerskie, perły czy granulacja. Z kielichem nowojorskim, poza samą techniką zdobienia, wiąże je także zastosowanie motywu kwitnącej wici. Zostały one jednak odmiennie ukształtowane – zarówno w ogólnej dyspozycji, jak i detalach. Trzy pozostałe kielichy wrocławskie zdobione emalią drutową wyszły zapewne z pracowni złotniczej, w której działał Erazm Schleupner, posługujący się cechą mistrzowską z inicjałami „ES" w owalu (drugi kielich z daru Jana Turzona z 1519 r.[40] oraz naczynia fundacji Stanisława Sauera z lat 1518[41] i 1524[42]). We wspomnianych zabytkach zdobienie emalią pojawia się również na talerzyku stopy. Dzieła

[33] Zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Warszawa 1987, s. 86–92. Są to kielichy z Hindersdorf z ok. 1490–1500 (kat. 83), w Barczewie z 1488 r.(kat. 3), Reszlu z ok. 1500 r. (kat. 147), Lisewie z 1. ćw. XVI w. (kat. 111). Ze względu na bliskie podobieństwo trzy pierwsze naczynia Szczepkowska-Naliwajek uznała za prace jednego warsztatu.

[34] Emalia drutowa zdobi koszyczek i częściowo nodus na kielichu z kościoła par. w Skoraszewicach (Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu) i koszyczek na kielichu zapewne pochodzącym z wielkopolskich warsztatów złotniczych (obecnie w skarbcu katedry lubelskiej), oba z ok. 1500 r. – L. Wietesko, *Maior Polonia Sacra, Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce, Historia pewnych tematów*, [kat. wyst.], Gniezno 1997, kat. B. 53, il. XXVII; D. Szewczyk-Prokurat, *Skarby archikatedry lubelskiej*, Lublin 2006, s. 13, il. 8. Można przywołać jeszcze dwa relikwiarze puszkowe: św. Urszuli fundacji kanonika gnieźnieńskiego Benedykta z Łopienna (ok. 1481), na którym pojawia się wić dekorowana jedynie trójlistnymi kwiatkami oraz z Kościana (z końca XV w.) wzbogacony kwiatkami o okrągłych płatkach – Wetesko, op. cit., kat. D. 24, il. XLVI, kat. D. 30, il. 79.

[35] Regulska, op. cit., s. 60, kat. 79. il. 24–241.

[36] Ibid., s. 143–144, kat. 64, il. 106–111.

[37] Ibid., s. 153, kat. 81, il. 112, 114.

[38] Ibid., s. 153–154, kat. 82, il. 113, 115.

[39] Ibid., s. 157, kat. 86, il. 116.

[40] Ibid., s. 165, kat. 96, il. 117.

[41] Ibid., s. 157–158, kat. 87, il. 118.

[42] Ibid., s. 158–159, kat. 88, il. 119.

Schleupnera cechuje inna estetyka, przejawiająca się w operowaniu dekoracją *stricte* renesansową. Pojawiają się tu emaliowe zwoje roślinne, złożone z drobniejszych elementów i o charakterystycznym „rozedrganym” konturze, girlandy i wazony z kwiatami oraz odlewane figurki aniołów, niedźwiedzi i delfinów na cokoliku stopy oraz w zwieńczeniu koszyczków na czarze. Należy podkreślić, że w kielichach wiązanych ze Schlepnerem zastosowano odmianę emalii drutowej, która polega na pozostawieniu odsłoniętego tła ornamentu. Ten rodzaj emalii z „pustym tłem” uznaje się ja za wynalazek złotników wrocławskich”[43]. Występuje ona jeszcze na kielichu z około 1539 r., ufundowanym przez egzekutorów testamentu bpa Samuela Maciejowskiego (w skarbcu katedralnym na Wawelu). Za atrybucją Schleupnerowi „przemawia pokrewieństwo niektórych elementów dekoracji i tożsamość znaku złotniczego na wawelskim zabytku oraz na trzech kielichach przechowywanych w katedrze wrocławskiej”[44]. Kielichy śląskie dekorowane emalią węgierską różnią się od nowojorskiego również kształtem samego naczynia. Są bardziej przysadziste w proporcjach, mają stosunkowo niskie, rozłożyste stopy, krótkie trzony i dość głębokie czary, przeważnie rozchylone ku górze.

Drugim, głównym centrum wytwarzania emalii drutowej w Polsce były pracownie małopolskie. Zespół pięciu kielichów, pochodzących z opactwa benedyktynów w Tyńcu, zdobionych emalią drutową zachował się w skarbcu katedralnym w Tarnowie. Dwa z nich, wykonane w 1480 r. – tzw. I i II kielich opata Andrzeja[45] – prezentują zupełnie odmienną estetykę i należą do grupy naczyń z plastyczną dekoracją figuralną, zarówno na stopie, jak i w arkadach kapliczkowego nodusa. Wielobarwna emalia drutowa o motywach roślinnych pojawia się tylko na koszyczku czary podzielnym na sześć pól. Elementy roślinne i ich układy przywodzą na myśl omawiany wyżej, późniejszy o ponad tercję, kielich z Pyskowic. Nodus architektoniczny ma jeszcze kielich z około 1470–1480 r. (zaginiony), którego wierzch i spód zdobiła emalia drutowa, a stopę pokrywała a plastyczna wić roślinna[46].

Kolejne dwa kielichy z Tyńca pochodzą z ostatniej ćwierci XV stulecia. Wsparte są na wysokim talerzyku i ażurowym cokole, wypełnionym ażurowymi czworoliśćmi, wpisanymi w romby. Obwiedzione perełkowaniem pola sześciodzielnej stopy wypełnia emalia drutowa o motywach roślinnych. Pierwszy z nich ma – podobnie jak kielich nowojorski – nałożony krenelaż w górnej partii stopy. Sześcioboczne trzony kielichów ujmują kuliste, lekko spłaszczone nodusy z rombowymi guzami. Płatki dekorujące wierzch i spód nodusów wypełnia emalia. Czary ujmują niskie koszyczki, wypełnione wielobarwną emalią – analogiczną jak na polach stopy każdego z kielichów. Powyżej znajduje się plastyczna koronka z liści. Czara pierwszego zabytku rozszerza się u góry, czara drugiego ma kształt kubkowy (obiega ją inskrypcja) i jest nieproporcjonalnie głęboka. W zestawieniu z nieco mniejszą średnicą mocno wypiętrzonej stopy, czyni to obiekt bardziej wertykalnym. Bliski omawianemu kielichowi z Tyńca bez inskrypcji jest kielich z kolegiaty w Pułtusku z lat około 1470–1480, wiązany również z Małopolską[47].

---

[43] Ibid., s. 61.

[44] *Ornamenta Ecclesiae Poloniae, Skarby sztuki sakralnej, wiek X–XVIII*, [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], Warszawa 1999, s. 123, kat. LI (oprac. K.J. Czyżewski, D. Nowacki).

[45] *Tyniec*..., s. 64–65, kat. V/7, V/9 (oprac. G. Regulska).

[46] Ibid., s. 63, kat. V/5 (oprac. G. Regulska).

[47] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, 10: *Dawne województwo warszawskie*, z. 20: *Pułtusk i okolice*, red.

Zabytek z Nowego Jorku ma formę zbliżoną do wspomnianych kielichów tynieckich. Również dekoracja, mimo że odmienna w doborze motywów, cechuje się podobnie prostymi układami i brakiem przeładowania, tak dominującego w innych wspominanych srebrach. Podobieństwa te nie są jednak na tyle bliskie, aby domniemywać o wspólnocie warsztatowej. Mamy tu na myśli raczej ogólną tendencję, sposób myślenia, kształtowania formy naczynia i rozłożenia jego poszczególnych akcentów (wspomniane obecnie zabytki należą do kielichów skromniejszych). W strukturze przedmiotu i wzajemnym stosunku proporcji elementów składowych, zabytek z Nowego Jorku przywodzi na myśl także inne kielichy krakowskie, choć pozbawione zdobień emalią drutową[48].

Zabytkiem, na którym pojawia się analogiczna dekoracja – sercowate w wykroju liście i typowe pięciolistne kwiatki o okrągłych płatkach kościele – jest kielich w kościele Mariackim w Krakowie z początku XVI wieku, z herbem Łabędź fundacji przedstawiciela rodziny Salomonów[49]. Dekorowany na stopie, nodusie i koszyczku czary emalią węgierską w układach symetrycznych i filigranem. Sama czara jest jednak dość głęboka a koszyczek wraz z koronką sięga prawie jej wysokości.

Szczegółową analizę detalu utrudnia słaba dokumentacji. Szukając analogi do formy emalii drutowej, trudno wskazać konkretne źródło. Motywy takie występują w wielu zabytkach w różnych konfiguracjach. Jako przykład mogą posłużyć dwa kielichy z katedry Św. Marcina w Bratysławie z końca XV w.,[50] które posiadają właściwie wszystkie typowe cechy dla przedmiotów powstałych w węgierskich warsztatach złotniczych. Sam ornament przybiera formę wici roślinnej. Pojawiają się typowe, często występujące drobne kwiatki o okrągłych płatkach, jak na kielichu z Nowego Jorku oraz analogiczne, plastyczne pędy spiralne, wystające ponad tło emalii. W nowojorskim zabytku motyw ten towarzyszy – nie wici roślinnej z kwiatkami, ale winnym gronom. W drugim kielichu w Bratysławie ornament jest symetryczny; dodatkowo występują tu kwiatki o podobnych trapezowych płatkach. Dobór i kompozycja elementów ornamentalnych na niepołomickim naczyniu jest dość typowy – w sposób oszczędny zostały wykorzystane motywy obiegowe, występujące już na dziełach pietnastowiecznych. Brak tu również zamiłowania do przesadnej dekoracyjności, znamionującej kielichy węgierskie, w których struktura przedmiotu staje się często drugorzędna.

Jeszcze jeden szczegół techniczny zdaje się wskazywać na powstanie kielicha w jakimś lokalnym ośrodku poza Węgrami. Przeważnie barwna dekoracja utworzona z emalii, wypełniająca poszczególne pola, była albo równa z obrysem komórki, albo wypukła i wystająca nieco ponad jej gniazdo[51], co uplastyczniało całą kompozycję. W naszym zabytku wzór z drutu został odsłonięty, a emalia przykrywa tylko dno danej komórki, przez co sama dekoracja staje się bardziej graficzna. W zakresie struktury i form naczynie bliskie jest kieli-

M. Omilanowska, J. Sito, Warszawa 1999, s. 53, il. 371.

[48] Kielich Bractwa NMP oraz kielich z daru Krzysztofa Rebencza w kościele Mariackim w Krakowie – Bochnak, Pagaczewski, op. cit., s. 101–102, il. 75, 76; J. Pietrusiński, *Der Kelch des Stadtschreibers Christoph Rebencz und eine Gruppe Krakauer Goldschmiedewerke vom Ende des 15. Jhds.*, „Biuletyn Historii Sztuki", 45, 1983, nr 3–4, s. 265–286.

[49] *Orient w sztuce polskiej*, [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie], Kraków 1992, s. 87, kat. II/96 (oprac. J. Daranowska-Łukaszewska], tabl. XII.

[50] E. Toranowa, *Złotnictwo w Słowacji*, Warszawa 1985, s. 186, kat. 78; kat. 79.

[51] Wspomina o tym Woźniak, op. cit., s. 34.

chom małopolskim z około 1500 r. Silne cechy lokalne wykluczają powstanie go poza Małopolską, zapewne w Krakowie. Świadczy o tym – powtórzy my to – skromny w stosunku do innych dzieł zdobionych tą techniką „kostium” z emalii drutowej, o typowym zestawie motywów, pojawiających się już od XV stulecia. Powstało w efekcie dzieło o zwartej bryle i przejrzystej, nieco archaizującej dekoracji.

Powróćmy do obiecanego kwestionariusza pytań, na jakie nie umiemy udzielić wyczerpującej odpowiedzi.

Czy naczynie z Knittelfeld jest tożsame z odnotowanym w kolekcji Nathaniela Mayera Anselma von Rothschild, zlikwidowanej w 1889 r.? Najpewniej tak, a więc pasji kolekcjonerskiej wiedeńskiego potentata „zawdzięczamy”, przynajmniej pośrednio, „wyjazd” kielicha z Niepołomic, choc inicjatywą z pewnością należała do któregoś z naszych rodaków.

Czy potrafimy sprecyzować okoliczności oraz ustalić wykonawcę niezdarnej kopii zachowanej w niepołomickim skarbcu? Zapewne nigdy – z wyżej wspomnianego powodu, to znaczy z uwagi na intencje sporządzenia substytutu wywiezionego zabytku.

Kto był fundatorem naczynia, skoro na stopie widnieją dwie, przeciwlegle umieszczone tarcze herbowe, a inskrypcja na czarze wyraźnie poświadcza fundacje jednej osoby? O ile identyfikacja herbu Nałęcz zwieńczonego szyszakiem i listowiem – nie budzi wątpliwości, o tyle związanie z nim konkretnej osoby – przy praktycznie braku źródeł do dziejów niepołomickiej świątyni w pierwszej połowie XVI stulecia, a także wobec profuzji rodzin pieczętujących się tym herbem – skazane jest chyba na niepowodzenie. Druga tarcza, prezentowana przez uskrzydlonego trzymacza, mieści gmerk (skrzyżowane strzały? i krzyż), który skłonni bylibyśmy identyfikować z osobą utrwaloną bez podania nazwiska w napisie na czarze.

Fundatorem naczynia był Jan Benedyktowicz Solfa (1483–1564)[52] – osoba dobrze znana w kręgach humanistów tej miary co Jan Dantyszek, Mikołaj Kopernik, Erazm z Rotterdamu, od 1522 przyboczny lekarz Zygmunta I Starego, także autor ważnej relacji o zgonie tego monarchy[53], pochowany w katedrze na Wawelu. Nie ma tu potrzeby streszczania bogatej biografii owego znamienitego lekarza, autora drukowanych dzieł o rozpoznawaniu kiły, profilaktyce dżumy i przyczynach somnambulizmu. W kontekście omawianego kielicha trzeba zwrócić uwagę na wyraźna predylekcję Solfy do swoistego kolekcjonowania prebend (kanonie: głogowska, warmińska, wileńska, warszawska, wrocławska, sandomierska, krakowska, kustodia łowicka) – traktowanych jako uposażenie. ***Terminus ante quem*** powstania naczynia wyznacza data nobilitacji Solfy przez cesarza Karola V (1541, potwierdzona 18 lutego tego samego roku przez Zygmunta I) i nadanie mu nowego herbu z wyobrażeniem papużki z pięciolistnym kwiatem w prawej łapce[54]. Jak wyglądał stary herb? Na to pytanie najprędzej odpowiedzą badacze przygotowujący Korpus tekstów i korespon-

[52] Podstawowe dane zebrane w: W. Kożuszek, *Jan Benedykt Solfa lekarz polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1966 (Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Seria B, 144); W. Baczkowska, *Solfa Jan Benedyktowicz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 11, Warszawa–Kraków 2000–2001, s. 278–281.

[53] M. Janicki, *Zgon króla Zygmunta I i znaczenie fiducji w jego pobożności. List Jana Benedyktowicza Solfy do Jana Dantyszka i królowej Bony do córki Izabeli*, „Studia Źródłoznawcze”, 37, 2000, s. 65–107, zwł. s. 89–90.

[54] Por. Kożuszek, op. cit., s. 21–22, il. 1.

dencji Jana Dantyszka w Pracowni Edytorstwa Źródeł IBI AL UW (dawniej OBTA)[55] – sądzimy, że zgodnie z naszą hipotezą.

Czy można – wobec braku bezpośrednich przekazów źródłowych – sprecyzować czas powstania kielicha? Skonstatowawszy powyżej jego stylistyczne zapóźnienie, za najwcześniejszą możliwą datę można uznać 1518 r., gdy Solfa powrócił – zresztą na krótko – z Włoch do Polski (ostatecznie w 1519 r.). W latach 1521–1529, już jako królewski medyk i zapewne częsty gość w niepołomickim zamku, piastował godność proboszcza w nieodległej Bochni[56]. Dnia 9 września 1538 otrzymał upragniona kanonię przy katedrze wrocławskiej i scholasterię przy tamtejszym kościele Św. Krzyża, a w osiem lat później – godność dziekana. Zarówno w latach dwudziestych, ale zwłaszcza pod koniec kolejnej dekady Jan Benedyktowicz miał więc powody by na swej fundacji umieścić określenie „de vratislavia". Takiej formy co prawda nie odnotowano wśród znanych autografów, jakie, co najmniej w kilkunastu wersjach zapisu, stosował. Potwierdzenie tego – jak sądzimy – jest kwestią czasu.

[55] http://dantiscus.ibi.uw.edu.pl/?f=personDetails&person=83

[56] *Bochnia. Dzieje miasta i regionu...*, s. 192. Zob. *Matricularum Regni Poloniae Summaria*, wyd. T. Wierzbowski, 4: *Sigismundi I regis tempora compleciens (1507–1548*), 1: *Acta cancellariorum, 1507–1548*, Varsoviae 1910, s. 219, 272, poz. 3851, 4639; 2: *Acta vicecancellariorum, 1507–1535*, Varsoviae 1912, s. 278, poz. 13546.

Monika Janiszewska, Dariusz Nowacki

„CALIX DÑI IOHANNIS BENEDICTI DE WRATICCLAVIA" – ZAGADKOWA FUNDACJA I NIEUDANY FALSYFIKAT

tekst: s. 83–92



1

1–6. Kielich fundacji Jana Benedyktowicza Solfy z kościoła pw. Dziesięciu Tysięcy Męczenników w Niepołomicach, Kraków, ok. 1522–1541. Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917 (© The Metropolitan Museum of Art)



2



4



3



6



5



7

7–9. Kopia kielicha fundacji Jana Benedyktowicza Solfy, Kraków, przed 1888. Niepołomice, kościół pw. Dziesięciu Tysięcy Męczenników (fot. Wojciech Bochnak)



8



9

RZECZ O *KUSZENIU ŚW. ANTONIEGO* NA WAWELU I PROBLEMACH Z JANEM WELLENSEM DE COCKIEM

W styczniu 2007 r. Muzeum Narodowe w Warszawie zostało powiadomione przez Zamek Królewski na Wawelu, iż w jego zbiorach znajduje się obraz identyczny z niegdyś należącym do kolekcji Galerii Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie, który po zawierusze wojennej nie wrócił do stołecznych zbiorów. W latach 1949–2000 warszawski obraz kilkakrotnie publikowano jako stratę wojenną, lecz pomimo to losy jego pozostawały nieznane aż do owego styczniowego dnia 2007.

Jako kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie zostałam wydelegowana do Krakowa by zbadać dzieło na miejscu i potwierdzić jego tożsamość. Na Wawelu obraz miał zaistnieć dzięki zapisowi testamentowemu prywatnej osoby, który wówczas podlegał procedurom prawnej rejestracji. Uderzyło mnie jednak, iż na odwrocie drewnianego podłoża widniał już, naniesiony czerwoną farbą, numer inwentarza Zamku Królewskiego na Wawelu. Od strony lica deseczka ujawniła pyszną kompozycję przedstawiającą scenę *Kuszenia św. Antoniego* pędzla niderlandzkiego mistrza (il. 1), niezwykle atrakcyjną, pomimo grubo nałożonego pożółkłego werniksu i ubytków warstwy malarskiej wzdłuż górnej krawędzi, gdzie widniały ślady wstępnych zabiegów konserwatorskich.

Ikonografia

Interesujący nas temat był bardzo popularny w sztuce niderlandzkiej na początku XVI w., w epoce religijnych niepokojów. Ukazywał zmagania z piekielnymi mocami jednego z pierwszych chrześcijańskich pustelników – św. Antoniego Opata, żyjącego w Egipcie w latach 251–356. Obok św. Pawła z Teb uznawany jest za twórcę typu monastycznej ascezy. Anachoreta ów prawie całe swoje życie spędził na pustyni, oddany modlitwie, postom i czuwaniu. Podobnie jak jego mistrz Chrystus, św. Antoni na pustyni też doświadczał licznych ataków szatana i pokus. Dramatyczne przeżycia świętego męża opisał jego przyjaciel i naśladowca, doktor Kościoła, św. Atanazy Wielki. Fragment oryginalnego jego tekstu greckiego w tłumaczeniu na łacinę znalazł miejsce we wczesnochrześcijańskim kompendium *Vitae Patrum.* W średniowieczu temat Kuszenia spopularyzowany został przede wszystkim przez *Złotą Legendę* Jacoba de Voragine (1230–1298), zaś w 1490 r. Pieter van Os opublikował w Zwolle pierwsze wydanie holenderskie *Vitae Patrum* (*Vaderboeck*), co niewątpliwie przyczyniło się do jeszcze szerszego upowszechnienia żywota św. Antoniego w krajach niderlandzkich.

W obrazie, który ujrzałam na Wawelu, artysta z narracyjną swadą ukazał eremitę gnębionego przez demony, na tle pięknego pejzażu z odległą zatoką morską i fantazyjną skałą w stylu Joachima Patinira. Ciemne moce przybrały tu różnorodne formy hybrydowych monstrów, bardzo podobnych do tych, jakie tworzył Hieronymus Bosch. Demony wypełzają spod ziemi, roją się niczym obmierzłe robactwo wokół pustelnika, wyłażą z wody, pływają na łódce, fruwają w powietrzu, jeden z nich, o nawet sympatycznych zoomorficznych kształtach, lecz z nożem w szokujący sposób wbitym w pośladek, usadowił się w konarach na wpół uschniętego drzewa, niemal nad głową anachorety i gra na długiej fujarce, być

może wysyłając sygnały do innych swych pobratymców. Na uschniętym konarze umieszczone są dwa gliniane dzbanki, a u góry zawieszony dzwonek – według tradycji pustelniczej, dźwięk jego miał odstraszać demony.

Święty kuszony jest też przez piękną kobietę w modnym stroju, ze złotym naczyniem w dłoniach, która nadjeżdża ku niemu z prawej strony na grzbiecie potwora niczym na rumaku. To personifikacja jednego z grzechów głównych – *Luxurii* czyli Nieczystości, z symbolicznym pucharem pożądania (tu zbliżonym do naczynia liturgicznego), w ujęciu podobnym do wyobrażeń Wielkiej Nierządnicy Babilonu z Apokalipsy św. Jana. Pożar miasteczka widoczny spoza bryły kościoła w tle intensyfikuje jeszcze utrapienia pustelnika. Piękna kusicielka i wyobrażenie pożaru mają bezpośrednie odniesienie do historii przekazanej w Vaderboeck[1]. Otóż pewnego dnia Antoni wędrując przez pustynię natrafił na strumień, w którym piękna królowa i jej dwórki zażywały kąpieli. Widząc, iż pustelnik wycofuje się szybko, królowa poczęła błagać go, by nie uciekał, bowiem pragnie mu ona ukazać drogę do niebiańskiej szczęśliwości. Przyodziawszy szaty zaprowadziła Antoniego do miasta, gdzie pokazywała mu swe skarby, opowiadając przy tym o darze uzdrawiania chorych, jaki rzekomo otrzymała od Boga. Gdy jednak zbliżyła się do świętego męża i usiłowała zedrzeć z niego habit, rozpoznał on w niej szatana i począł wzywać pomocy Chrystusa. W tej samej chwili królowa przeobraziła się w świnię, w mieście wybuchł wielki pożar, a mieszkańcy miasta przemienieni zostali w demony, które ścigały Świętego przez pustynię i nękały go kolejnymi atakami. W naszym obrazie w pobliżu kościoła przed murami miasta ukazana jest scena walki Świętego z całą hordą diabelskich stworów, które według tych samych przekazów uniosły go wysoko w powietrze, gdzie jednak doznał nadprzyrodzonej pomocy niebios i bez szwanku znalazł się z powrotem na ziemi.

Pożar ukazany w tle oraz wyobrażenie świni u stóp pustelnika w warszawskim obrazie mają jeszcze inne konotacje. Płomienie kojarzą się z popularną w średniowieczu, groźną chorobą, zwaną „ogniem św. Antoniego" (nazwa współczesna: ergotyzm). Chorobę tę powodował sporysz – rodzaj grzyba atakującego ziarna zbóż – a objawiała się ona bolesnymi, czerwonymi plamami na skórze. Natomiast świnia – nieodłączna towarzyszka i popularny atrybut w ikonografii świętego, nie tylko nawiązuje do historii z lubieżną królową, lecz również do późniejszych przekazów głoszących, iż anachoreta miał moc uzdrawiania zwierząt domowych, zwłaszcza prosiąt, a przede wszystkim, iż okładami ze słoniny leczył ergotyzm. Świnia z dzwoneczkiem w uchu przypomina również o przyszłej działalności zakonu szpitalnego św. Antoniego (zał. w 1095 r.). Antonianie (lub antonici), stosując uzdrawiające metody swego mistrza, uzyskali przywilej pozwalający świniom należącym do klasztoru na swobodne poruszanie się i żerowanie po ludzkich osiedlach (co było zakazane trzodom należącym do osób świeckich). Dzwoneczki umieszczane w uszach świń służyły do ich rozpoznawania[2].

[1] *Vaderboeck [Dit boec is ghenomet dat vader boeck dat in der latijne is ghebieten Vitas Patrum],* (P. Van Os). Zwolle 1490, fol. XXV ff – wg: D. Bax, *Hieronymus Bosch: His Picture-writing Deciphered,* Rotterdam 1979, s. 11–12.

[2] L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien,* 3: *Iconographie des Saints,* cz. 1. (A–F), Paris 1958, s. 104–105; M. Peisert, *Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada,* „Język a Kultura", 15, Wrocław 2003 (Acta Universitatis Wratislaviensis, 2530), s. 153–154.

Zamek na drugim planie z prawej strony może być aluzją do bogactw, porzuconych w młodości przez świętego pustelnika dla Chrystusa, lecz równocześnie stanowi pochodzący z biblijnej Księgi Psalmów (31,3–4, 91,2) symbol oparcia w Bogu. Pośród ataków piekielnych mocy wierny wyznawca znajduje ucieczkę i pomoc przede wszystkim w wyobrażeniu Ukrzyżowanego Chrystusa i w Biblii, którą trzyma w ręce. Dziwaczne, stare drzewo, poprzez swe centralne usytuowanie, podkreśla znaczenie umieszczonego na jego tle krucyfiksu.

[Po]Kuszenie I

Nie dziwi doprawdy, iż ten niezwykłej urody malarskiej obraz niderlandzkiego artysty z początku XVI w., o frapującej tematyce oraz bogactwie malowniczych motywów inspirowanych fantastyką Hieronymusa Boscha i wczesnego pejzażu Joachima Patinira, stał się przedmiotem pokusy i pożądania… Okazało się bowiem, iż *Kuszenie* na Wawelu przebywało od dawna, jako dar tej samej osoby, która w 2006–2007 (?) zapisała resztę swego majątku do tychże zbiorów. Badanie przeprowadzone owego styczniowego dnia 2007 r. w pracowni konserwacji na Wawelu zezwoliło ponad wszelką wątpliwość na zidentyfikowanie obrazu darowanego Wawelowi jako własności Muzeum Narodowego w Warszawie. Dawny numer inwentarza 126215, usunięty chemicznie z drewnianego podłoża obrazu w niewiadomym czasie, ujawniony został dzięki reflektografii w podczerwieni!

Kuszenie stało się ostatnią spośród dotychczas odzyskanych strat wojennych ze zbiorów warszawskiego Muzeum. Obraz ów, w katalogu Muzeum Narodowego w Warszawie z 1938 r. przypisany Lucasowi Corneliszoonowi Kunsztowi, zwanemu Kockiem, był darem Andrzeja i Hanny Grabińskich[3]. Wywieziony został z Muzeum przez władze hitlerowskie (zespół kierowany przez Josepha Mühlmanna, Specjalnego Pełnomocnika do Spraw Sztuki, Sekcja Północ) już w listopadzie 1939. Wraz z wieloma innymi dziełami sztuki, które zostały zakwalifikowane jako „kategoria pierwsza", przetransportowano go do Krakowa (Dienststelle des Sonderbeauftragten Süd). Z archiwów zachowanych w Muzeum wiemy, że obraz podróżował w skrzyni oznakowanej symbolem 15.M.O. (malarstwo obce) jako pozycja nr. 2429, na liście obiektów wówczas zrabowanych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie[4]. Później figurował w niemieckim spisie drugiej kategorii, z którego następnie wykreślony został z adnotacją, iż przekazano go architektowi Franzowi Koettgenowi, odpowiedzialnemu za dekorację rezydencji Hansa Franka, generalnego gubernatora okupowanej Polski. To była ostatnia informacja dotycząca zaginionego zabytku[5].

Niemożliwe obecnie jest ustalenie, czy obraz wywieziono do Niemiec w latach 1943–1944, jak to miało miejsce z większością zrabowanych dzieł sztuki, a następnie, po wojnie, rewindykowano ze składnic w Salzburgu lub Monachium, czy też nigdy nie opuścił on Krakowa.

[3] Deska dębowa, 45 x 57 cm; nr. inw. 126215 MNW – J. Starzyński, M. Walicki, *Katalog galerii malarstwa obcego,* Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1938, kat. 111 (jako Lucas Cornelisz. de Kock).

[4] Warszawa, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, t. 674: *Das ehemalige polnische Nationalmuseum. 1005. Sichergestellte Kunstgegenständen. Verzeichnis der im November und Dezember 1939 nach Krakau überführten Kisten mit Museumgegenständen,* s. 70.

[5] Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej, Archiwum narodowe, sygn. GG I/5990: *Regierung des Generalgouvernement. Staatssekretariat. Amt für die Pflege alter Kunst. Krakau. Gruppe Süd,* s. 5, nr. 6.

Pięciokrotne publikacje po wojnie, zwracające uwagę na tę stratę wojenną[6], nie odniosły rezultatu aż do stycznia 2007 r. Jednak „wszystko dobre, co się dobrze kończy" – już w marcu 2007 obraz powrócił do Muzeum Narodowego w Warszawie i umieszczony został w pracowni konserwacji malarstwa. Po wnikliwych zabiegach konserwatorskich, w marcu 2009, po blisko siedemdziesięciu latach od konfiskaty, zawisł ponownie w galerii malarstwa niderlandzkiego, ciesząc serce kustosza i oczy publiczności[7].

Pozostały natomiast problemy z jego twórcą. Jan Wellens de Cock – obecnie uznawany za autora warszawskiej kompozycji – jest postacią enigmatyczną i kontrowersyjną, na tożsamość której składa się prawdopodobnie więcej niż jedna osoba. To, co wiadomo z antwerpskich archiwów cechowych i miejskich to zaledwie garść faktów: mistrz Jan Wellens de Cock dwukrotnie rejestrował uczniów – w 1506 niejakiego Loduwijcka, w 1516 – Woutera Keya. W latach 1507–1508 otrzymał wynagrodzenie za prace w antwerpskiej katedrze za „restaurację *Ducha Świętego* i namalowanie wielu nowych aniołów". W 1520 wspólnie z Joosem van Cleve piastował godność dziekana cechu św. Łukasza. Żona Jana Wellensa – Clara van Beeringen, poślubiona mu 6 sierpnia 1502, z którą miał czworo dzieci, w tym dwóch synów: Matthijsa (ur. 1510), późniejszego malarza krajobrazów i Hieronymusa (ur. 1518), słynnego rytownika, właściciela oficyny wydawniczej *Aux Quatre Vents*, w dokumentach z dnia 19 stycznia 1527 wzmiankowana jest jako małżonka pejzażysty Fransa Vermeera. Wdową musiała zatem zostać pomiędzy rokiem 1520 a tą ostatnią datą. Według księgi rachunkowej bractwa *Onze-Lieve-Vrouwe-Lof* Jan Wellens de Cock miał umrzeć w 1521 r., według współczesnego badacza Waltera S. Gibbsona stało się to krótko przed 1527[8]. Idąc wstecz, ale już tylko na poziomie hipotez, przypuszcza się, że Jan Wellens de Cock mógłby być tożsamy z niejakim Janem van Leyen (Leyden?), który został mistrzem cechu św. Łukasza w Antwerpii w 1503 r. (zatem rejestracja pierwszego ucznia byłaby możliwa w 1506). Ewentualne lejdejskie pochodzenie usprawiedliwiałoby wpływy Cornelisa Engelbrechtsz.'a jakie zauważyć można w obrazach Jana de Cocka. Jak pamiętamy, synowi Engelbrechtsz.'a, Lucasowi Cornelisz.'onowi Cockowi warszawski obraz przypisany był przez Walickiego w katalogu z 1938 r.

W każdym razie, *oeuvre* Jana Wellensa de Cocka, zgromadzone wyłącznie na podstawie atrybucji, łączy elementy sztuki zarówno północno- jak i południowo-niderlandzkiej. Obok stylistycznego pokrewieństwa z mistrzami lejdejskimi (w warszawskim Kuszeniu podobień-

[6] W. Tomkiewicz, *Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939–1945,* I: *Malarstwo obce,* Warszawa 1949 (wyd. ang. 1950), s. 38, kat. 75, il. 75; J. Białostocki, M. Walicki, *Europejskie Malarstwo w zbiorach polskich 1300–1800,* Warszawa 1955 (wyd. niem 1957, 2. wyd. pol. 1958), s. 499, kat. 135, il. 135; G. Unverfehrt, *Zwei Gemälde der Bosch-Nachfolge aus dem Muzeum Narodowe zu Warschau,* „Bulletin du Musée National de Varsovie", 19, 1978, s. 64, il. 11; idem, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert,* Berlin 1980, s. 181, przyp. 661a, s. 270, kat. 75; M. Romanowska-Zadrożna, T. Zadrożny, *Straty wojenne. Malarstwo Obce / Wartime Losses. Foreign Painting,* I, Poznań 2000, p. 130.

[7] Po odzyskaniu obrazu zaprezentowałam go na konferencji CODART w marcu 2007 (www.codart.nl), zaś po powrocie do galerii w 2009 umieszczone zostały informacje merytoryczne (H. Benesz) i konserwatorskie (dr E. Pilecka-Pietrusińska) na stronie www.mnw.art.pl.

[8] J. van der Stock, *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585,* Rotterdam 1998, s. 115–125, przyp. 9 na s. 207, Appendix 1, s. 258– 259, Appendix 2, s. 283; autor przyznaje jednak, że w archiwach istnieje wiele homonimów nazwiska Cock; W.S. Gibson, *The paintings of Cornelis Engelbrechtsz.,* New York 1977, s. 165–207.

stwo kusicielki do ujętej z profilu kobiety w rycinie Lucasa van Leyden z 1509 r., B. 117), artysta ten często stosował fantastyczne motywy zapożyczone z twórczości Hieronimusa Boscha, co czyni zeń jednego z najwcześniejszym naśladowców tego mistrza. W ekspresyjnych gestach postaci de Cocka widoczny jest wpływ tzw. „antwerpskich manierystów", zaś jego tła krajobrazowe zawdzięczają wiele Joachimowi Patinirowi, uznanemu za twórcę nowożytnego pejzażu. To właśnie przede wszystkim krajobrazy de Cocka – wyrafinowane kompozycyjnie i o intrygującej atmosferze – określają go jako wysokiej rangi wczesnego pejzażystę. W rozwoju tego gatunku malarstwa jego rola jest bardzo istotna.

Jako pierwszy próbę skompletowania owego œuvre podjął Max J. Friedländer, wychodząc od obrazu ukazującego *Pejzaż ze św. Krzysztofem* z prywatnej kolekcji Bissinga, według którego istnieje miedzioryt z adnotacją odnoszącą się do autora malarskiego pierwowzoru: „Pictum / J. Cock"[9]. W grupie dzieł przypisanych przez Friedländera Janowi Wellensowi de Cockowi znalazły się ponadto m.in.: *Pejzaż ze św. Antonim i św. Pawłem z Teb* z kolekcji książąt von und zu Liechtenstein w Wiedniu (nr. inw. 710; replika w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr. inw. M.Ob.820), mały tryptyczek *Ukrzyżowania* w Rijksmuseum w Amsterdamie (nr. inw. A1598), który na rewersach ukazuje scenę św. Krzysztofa atakowanego przez demony oraz jedyne datowane dzieło – słynny drzeworyt przedstawiający *Kuszenie św. Antoniego* z 1522 r. (il. 2). Praca Friedländera zapoczątkowała długą dyskusję zwolenników i przeciwników tych atrybucji[10]. Niezależnie jednak od tego, kto mógłby być ostatecznie autorem dzieł zgrupowanych przez niemieckiego badacza, wszystkie one ukazują szereg wspólnych cech stylistycznych i motywów, wśród których najbardziej charakterystyczne jest wyobrażenie dziwacznego, węźlastego drzewa o nagich lub pokrytych listowiem konarach, zawsze uciętych przez górną krawędź obrazu. Powracają też często „patinirowskie" skały, warowne zamki, smugi dymów i pożogi z odcinającymi się na ich tle nietoperzymi kształtami demonów, sznury czarnych ptaków na tle chmur oraz „boschowskie" monstra. Wspólny jest sposób malowania kopulastych koron drzew i impastowe kształtowanie listowia, którego gęstość i wolumen wydobywane są bielą.

[Po]Kuszenie II

Wszystkie te elementy odnajdujemy też w warszawskiej kompozycji, która wykazuje bliski związek formalny ze słynnym drzeworytem z 1522 r., przypisywanym Janowi Wellensowi de Cockowi, pomimo – jak już wspomniano – daty jego śmierci odnotowanej rok wcześniej. Tłumne sceny *Kuszenia* w obu przypadkach zawarte są w horyzontalnej

[9] M.J. Friedländer, *Jan Wellens de Cock,* „Zeitschrift für bildende Kunst", Neue Folge, 29, 1918, s. 67–74; idem, *Early Netherlandish Painting,* XI: *The Antwerp Mannerists,* Comments and notes by H. Pauwels, Leyden–Brussels 1974, s. 37–43.

[10] Adwersarze Friedländera – N. Beets (1936) i G.J. Hoogewerff (1939) wskazywali na Lucasa Cornelisz.'a Kocka lub innego artystę lejdejskiego z otoczenia Engelbrechtsz.'a. Debata ta nie jest tu istotna, ukazuje jedynie wielkie trudności z identyfikacją artysty, w którego twórczości przeplatają się cechy manieryzmu antwerpskiego i lejdejskiego. Dla podsumowania i szczegółów owej debaty por. *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon,* 20, München–Leipzig 1998, s. 70–71; *ExtravagAnt! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500–1530,* [kat. wyst.], red. P. van den Brink, Antwerpen–Maastricht 2005–2006, kat. 92, s. 219–220 (Y.-F. You). Najlepsze, wyczerpujące zestawienie archiwalnych okruchów biograficznych dotyczących Jana Wellensa de Cocka – ibid., s. 224 (eadem). Najgłębszą analizę wzajemnych wpływów antwerpsko-lejdejskich w twórczości Jana Wellensa de Cocka, lecz w zgodzie z koncepcją Friedländera, podaje Unverfehrt, *Hieronymus Bosch....,* s. 173–177.

kompozycji i osadzone w analogiczny sposób na tle dobrze skonstruowanego, harmonijnego krajobrazu o wysokim horyzoncie. W obrazie warszawskim jest to piękna, daleka panorama oddana w bogatej tonacji błękitów. Nieodzowne, poskręcane pnie drzew, daszek chatki pustelnika, zamki z romańskimi biforiami, typ pięknej kusicielki i demonicznych stworów posiadają ten sam charakter.

Mnogość dekoracyjnych szczegółów i miękki rysunek kreski w mistrzowskim drzeworycie zdradzają rękę malarza. Potwierdzać to zdaje się także widoczna przy lewej krawędzi ryciny scena spotkania św. Antoniego ze św. Pawłem z Teb, która powtarza się w obrazie z kolekcji Liechtenstein. Wydaje się, że autorem drzeworytu i obrazu warszawskiego jest ta sama osoba i że obie prace powstały w nieodległym odstępie czasu.

W zbiorach Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of Legion of Honor znajduje się wariant warszawskiego *Kuszenia* (il. 3), różniący się jedynie bardziej zwięzłą kompozycją i bliższym punktem widzenia, bardziej górzystym pejzażem i nieco innym doborem boschowskich monstrów na pierwszym planie. Kompozycja obrazu warszawskiego rozszerzona została po obu bokach, co pozwoliło artyście na zamieszczenie większej ilości demonicznych stworów. Po lewej stronie jest to beznogi potworek w hełmie i z proporcem wojennym, po prawej karłowata postać podążająca tuż za piękną kusicielką. W prostej linii ponad karłem widoczna jest ponadto łódka z dwoma demonicznymi pasażerami, z których jeden ujęty został w niedwuznacznie wulgarnej pozie, gdy wypróżnia się poza burtę. Obraz w San Francisco przypisano także Janowi Wellensowi de Cockowi i datowano na ok. 1526[11]. Gerd Unverfehrt ma pewne zastrzeżenia do tej atrybucji. Uważa on autorstwo Jana de Cocka za możliwe z powodu wysokiej jakości artystycznej i szczególnego sposobu kształtowania fałd materii bez ostrych zgięć, ale nie do końca przekonywujące ze względu na bardziej lekkie i „rozbawione" formy demonów[12]. W katalogu umieszcza obraz kalifornijski (i warszawski) w przedziale: „Wirkung des Jan de Cock" (Oddziaływanie Jana de Cocka). Wersję warszawską Unverfehrt określa jako „bardziej dosadną" (derbere Fassung)[13]. Znał ją jednak tylko z przedwojennej fotografii, bowiem w czasie owej publikacji obraz nie został jeszcze ujawniony. Nie jest to bynajmniej wersja gorsza. O indywidualnym podejściu do obrazu świadczy bardzo swobodny rysunek przygotowawczy, widoczny miejscami gołym okiem, którego przy ostatecznym opracowaniu kompozycji artysta nie traktował zbyt rygorystycznie – widoczne są niekiedy odstępstwa od pierwotnego zamysłu[14]. Dosadność dotyczy tu zapewne bardziej krotochwilnych form i rubasznych zachowań demonicznych monstrów.

W świetle niepewnych i niekiedy sprzecznych wiadomości dotyczących osoby Jana Wellensa de Cocka i wobec grupy dzieł, pomiędzy którymi istnieją ewidentne związki

[11] Deska, 48,6 x 62,2 cm; nr. inw. 1960–22, po raz pierwszy opublikowany w: *Le siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle,* [kat. wyst.], Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1963, kat. 72.

[12] Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*, s. 181: „Als Werk des Jan de Cock möglich, was die hohe Qualität der Malerei und die weich fließenden, kaum gebrochenen Gewandfalten anbelandgt"; jednak: „Die Umrisse sind bei Jan de Cock durchgehend geschlossener, die Dämonen, hier von luftiger, verspielter Form, kompakter und schwerer".

[13] Ibid.. s. 270, kat. 75, il. 128.

[14] E. Pilecka-Pietrusińska, *Technika, technologia, konserwacja,* opracowanie on-line dot. obrazu po konserwacji, strona www.mnw.art.pl (dostęp: 2009).

stylistyczne i ikonograficzne, pokusić się można o hipotezę, iż po śmierci naszego artysty, odnotowanej w 1521 r., charakterystyczne cechy jego stylu malarskiego przejęte zostały przez innego (lub innych) artystów i kontynuowane aż po lata trzydzieste XVI w. Obie wersje *Kuszenia* powstały bezsprzecznie po dacie wykonania drzeworytu i wraz z nim należą zatem do „pośmiertnego" okresu twórczości owego enigmatycznego, ale bardzo interesującego artysty, którego największą zasługą był bezsprzecznie niezwykły rozwój pejzażu. Friedländer uznaje twórczość de Cocka za zapowiedź krajobrazów Pietera Bruegla[15]. Zapoczątkował on bowiem formaty leżącego prostokąta, które dawały większe możliwości ukazania panoramy przyrody i opanowania głębi ukazanej przestrzeni. Sztafaż figuralny zespalany był ściśle z pejzażem – artysta ten w wyjątkowo spójny sposób traktował wszystkie nieożywione i żywe formy przyrody jako jedność[16]. Głównym wyznacznikiem takiej wizji krajobrazu był przełomowy drzeworyt Jana de Cocka z 1522 r. Późniejsze naśladownictwa scen *Kuszenia*, wiązane zwłaszcza z tzw. grupą Mandijna / Hyusa opierały się na tym schemacie kompozycyjnym. Odzyskana po latach strata wojenna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie jest zatem tym cenniejszym dokumentem ważnego fenomenu w szesnastowiecznym malarstwie Antwerpii, jakim była twórczość zagadkowego Jana Wellensa de Cocka.

This text is a part of a larger article which will appear in the outcoming issue of the „Bulletin du Musée National de Varsovie" under a title: *Jan Wellens de Cock – Temptations and Problems.*

[15] M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei,* 11, Berlin 1933, s. 63: „Als Beobachter der Naturkräfte, des Naturlebens in 'malerischer' Verschlungenheit und Verwurzelung überragt der Meister alle Generationsgenossen. Wie Patenier geht er von Bosch aus, schlägt aber die Richtung ein, die zu Pieter Bruegel führt".

[16] Unverfehrt, *Hieronymus Bosch...*., s. 178, 182.

Hanna Benesz

RZECZ O *KUSZENIU ŚW. ANTONIEGO* NA WAWELU I PROBLEMACH Z JANEM WELLENSEM DE COCKIEM

tekst: s. 93–99





1-2. Jan Wellens de Cock, *Kuszenie świętego Antoniego*, całość i detal, deska dębowa, 45 x 57 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr. inw. 126215 (© MNW, fot. Piotr Ligier)



2. Jan Wellens de Cock, *Kuszenie świętego Antoniego*, 1522, drzeworyt (z archiwum autorki)



3. Jan Wellens de Cock, *Kuszenie świętego Antoniego,* deska dębowa, 48,6 x 62,2 cm. Fine Arts Museums of San Francisco, Palace of Legion of Honor, nr.inw. 1960-22 (© „Bulletin du Musée National de Varsovie")

PORTRET KRÓLA ZYGMUNTA STAREGO Z KATEDRY WAWELSKIEJ W ŚWIETLE OSTATNICH BADAŃ KONSERWATORSKICH*

Początki samodzielnego portretu w malarstwie polskim wciąż pozostają zagadnieniem mało znanym. Taki wniosek należy sformułować w oparciu o nikłą wiedzę na temat malarskich wizerunków króla Zygmunta Starego. Ich atrybucja, czas powstania, proweniencja, czy nawet technika, niemal we wszystkich przypadkach są nieznane. Zajmujący się tym tematem badacze najczęściej powielali starsze informacje, bazując na tekstach poprzedników. Przekonałam się o tym przygotowując pracę magisterską: *Ikonografia Zygmunta Starego (malarstwo sztalugowe, miniatury, ryciny)* w Instytucie Historii Sztuki UJ, pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Ostrowskiego.

Co jednak można napisać o obrazie, jeżeli nie jesteśmy pewni, czy mamy do czynienia z oryginalną warstwą malarską, przemalowaniem, czy może kopią? Na pewnym etapie analiza stylistyczno-porównawcza nie wystarczy i łatwo może naprowadzić na błędne wnioski. Jedynym wyjściem pozostaje przeprowadzenie dokładnych badań i ich właściwa interpretacja.

Nawet jeśli większość zachowanych malarskich portretów Zygmunta Starego to kopie, pozostają one cennym świadectwem istnienia pierwowzorów. Warto przekonać się o tym na podstawie badań, a nie jedynie spekulacji.

Chcąc wzbogacić wiedzę o malarskich portretach Zygmunta Starego, z inicjatywy dr Magdaleny Piwockiej, prof. Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej i ks. prałata Janusza Bielańskiego, narodził się pomysł przeprowadzenia badań i konserwacji *Portretu Zygmunta Starego* z katedry wawelskiej (il. 1). Wizerunek długo pozostawał zagadką. Najczęściej określano go enigmatycznie jako dziewiętnastowieczną kopię zaginionego portretu króla. Rzadko pisano o technice wykonania, nieliczni przypuszczali, że być może jest to „tempera”[1] lub „olej”[2]. Rozpoczęta w 2007 r. konserwacja, miała rozwiać tego rodzaju wątpliwości, ale przede wszystkim potwierdzić lub wykluczyć oryginalność dzieła.

Już wstępne badania wykazały, że mamy do czynienia z dwukrotnie przemalowanym obrazem wykonanym w technice klejowej na płótnie bez zaprawy. Tego typu malarstwo, szczególnie popularne na północ od Alp w XV i XVI w., z uwagi na wrażliwość techniki stanowi dzisiaj niezwykłą rzadkość.

Konserwacja skutkowała zebraniem niezbędnych danych o obrazie: o jego technologii, dziejach (w tym przekształceniach plastyczno-estetycznych) i wreszcie – o ikonografii. Była

* Artykuł powstał w oparciu o moją pracę doktorską: *Portret króla Zygmunta Starego z katedry na Wawelu. Konserwacja, technologia, dzieje, ikonografia*, napisaną pod kierunkiem prof. Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie. W tym miejscu pragnę podziękować mojemu Promotorowi – prof. Małgorzacie Schuster-Gawłowskiej za nieustające wsparcie na każdym etapie prac, mgr Helenie Małkiewiczównej, dr Magdalenie Piwockiej, a także dr Markowi Janickiemu za pomoc merytoryczną i cenne uwagi dotyczące dziejów i ikonografii omawianego portretu oraz fizykom i chemikom z WKiRDS ASP w Krakowie biorącym udział w badaniach obiektu, a szczególnie dr Marii Rogóż.

[1] Kraków, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej jako: AKKK), Inw. C. 21, *Inwentarz zabytków i różnych przedmiotów dotyczących restauracyi katedry na Wawelu. Kraków 14 kwietnia* 1904, podpis: S. Odrzywolski, s. 28; J. Mycielski, *Portrety polskie XVI–XIX w.*, Lwów 1911, s. 2.

[2] S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska 1515–1533. Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I,* Warszawa 2007, s. 227.

to także niepowtarzalna okazja do przeprowadzenia szczegółowych badań laboratoryjnych oraz ustalenia prawidłowej stratygrafii. Dzieje obrazu ustalono zarówno na podstawie tych badań jak i kwerendy archiwalnej. Wreszcie część ikonograficzna – powstała w oparciu o publikowane materiały, dzięki licznym kwerendom muzealnym i konsultacjom ze specjalistami przedmiotu.

Ważną i niezwykle trudną częścią pracy była konserwacja techniczna i estetyczna obrazu o nietypowej technologii i nieprawidłowej poprzedniej konserwacji, której skutki trzeba było likwidować przez ponad trzy lata. Niemniej, właśnie działania konserwatorskie pozwoliły na postawienie nowych wniosków dotyczących pierwotnego dzieła i jego datowania.

Obraz ma kształt stojącego prostokąta (296 x 178 cm). Pierwotnie był eksponowany w kaplicy Zygmuntowskiej, prawdopodobnie po pierwszej „konserwacji" (w 2. poł. XVIII w.) został zawieszony nad wejściem do kaplicy.

Opis obrazu wypada zacząć od jego stanu sprzed zabiegów konserwatorskich. Król, ukazany w całej postaci (frontalnie), stoi niemal całkowicie wypełniając płytką, prostokątną wnękę. Twarz o długim, prostym nosie, zwrócona lekko w prawo, okala ciemna broda. Głowę przykrywa ciemna, futrzana czapka z podniesionymi nausznikami (il. 3). Monarcha ubrany jest w obszerną czerwoną szubę z szerokimi rękawami, układającą się w pionowe fałdy, wykończoną ciemnym futrem, spod niej wyłania się czerwony kaftan. W dłoniach, na wysokości talii, trzyma niewielkich rozmiarów zegarek na łańcuszku (z widocznym cyferblatem i dwoma wskazówkami). Na nogach ma czarne trzewiki. Wnęka o szarych, perspektywicznie ujętych glifach, ma kontrastowe, białe podziały płycin i czerwone (cynobrowe) tło.

Wizerunek otacza szeroka, ciemno-szara bordiura (rama?), ozdobiona dwunastoma herbami[3] w zawijanych kartuszach: trzema związanymi z genealogią monarchy oraz ziem i lenn polskich, rozmieszczonych symetrycznie, połączonych ornamentem wstęgowym. Orzeł Biały opleciony monogramem „S" został wyróżniony, poprzez umieszczenie bezpośrednio nad postacią władcy. Flankują go herby: z lewej Pogoń Litewska, z prawej herb rodowy Habsburgów, odnoszący się do matki króla Zygmunta – Elżbiety Rakuszanki. Herby ziemskie ułożono w następującym porządku[4]: Ruś (lew), Prusy Królewskie (czarny orzeł z koroną na szyi), lenno mołdawskie (głowa wołu z gwiazdą, księżycem i kwiatkami)[5], lenno pomorskie (czerwony gryf), Kujawy (pół lwa, pół orła), Ziemia Sandomierska (dwudzielny, z sześciu pasów i dziewięciu gwiazd), Ziemia Lubelska (skaczący jeleń), ojczysty Jagiełły (podwójny krzyż Jagiellonów)[6], Ziemia Dobrzyńska (głowa w koronie). Herbowi Polski towarzyszy z obu stron tekst w języku łacińskim:

[3] Zestaw i kolejność herbów na bordiurze jest taka sama jak na pieczęci wielkiej koronnej Zygmunta I. Na pieczęci dookoła przedstawionych jest jedenaście herbów, środkiem kompozycji jest w tym przypadku dwunasty herb – Orzeł Biały.

[4] W takiej kolejności wyliczane są herby w otoku na pieczęci wielkiej koronnej Zygmunta I Starego – B. Miodońska, *Przedstawienie państwa polskiego w Statucie Łaskiego z r. 1506,* „Folia Historiae Artium", 5, 1968, s. 40; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów,* Warszawa 2003, s. 79.

[5] W warstwie oryginalnej (1546 r.?) wół trzyma w pysku kółko (obecnie słabo widoczne).

[6] W przypadku trzech herbów: Rusi, Ziemi Sandomierskiej i podwójnego krzyża Jagiellonów – obecnie widoczne zielone fragmenty kartusza zostały zmienione chemicznie (nastąpiło przejście azurytu w malachit), dając mylny, niezgodny z ikonografią efekt kolorystyczny, ich pierwotna barwa była błękitna.

„SYGYSMVNDVS PRYMVS REX
POLONIÆ PRUSIÆ MASOVIÆ
SAMOGITIÆ ET BEÑARTIBUS PACIS QUETIETA
TE & RELIGIONE INSIONIS A CHRISTO NATO M.D.XLVIII
AUTEM SUÆ ANNO LXXXI MEN: III

MAGNVS DVX LITVANIÆ RVSSIÆ
TIÆQUE & DOMINVS & HERES CLARVS
VICTORYS CELEBRIS IVSTVS CLEMENS BENIG
NVS ANNO REGNI VERO SUI XL ÆTATIS VITÆ
VAT VIVAT REX OPTIMVS."

Usunięcie brudu i przemalowań z ostatniej konserwacji (z 1904 r.) skutkowało zasadniczą zmianą w ogólnej kolorystyce obrazu, która uległa wyraźnemu rozjaśnieniu (il. 2). Zmiany dotyczą również pewnych szczegółów. Twarz króla okala teraz siwa broda[7] (il. 4), adekwatna dla osiemdziesięcioletniego monarchy. W dłoniach trzyma mały zegarek bez łańcuszka[8]. Szuba uległa wyraźnemu rozjaśnieniu, tracąc silne podziały pomiędzy fałdami. Uczytelnieniu uległy delikatne, lekko dostrzegalne podziały płycin (glifów) we wnęce. Na czerwone (cynobrowe) tło wnęki za postacią króla pada cień od jej boków, a także cień samej postaci[9]. Tło bordiury stało się jasno-szare, również herby połączone ornamentem wstęgowym i inskrypcja nad postacią króla uległy rozjaśnieniu i ujednoliceniu. Dodatkowo na bordiurze odsłonięto trzy małe fragmenty oryginalnej warstwy malarskiej: dwie litery: „P" i „S", w prawej kolumnie tekstu, pomiędzy wierszami (il. 5) oraz fragment arabeski pomiędzy herbami Ziemi Sandomierskiej i krzyżem Jagiellonów.

Omawiany portret powstał zapewne jako główny(?) element dekoracji dla uczczenia osiemdziesiątych urodzin króla, o czym może świadczyć fragment inskrypcji (warstwy oryginalnej): „A CHRISTO NATO, MDX(…)I [MDXLVII?] REGNI VERO SVI XL, ÆTATIS / AUTEM SUÆ ANNO, L(…)X [LXXX?] VIVAT, VIVAT REX OPTIMUS". Zygmunt I Stary urodził się 1 stycznia 1467 r., a zatem obraz musiał zostać namalowany przed 1 stycznia 1547 r. Data zamieszczona w tekście na obrazie jest, niestety – jak to zaznaczono w powyżej przytoczonej lekcji – nieczytelna. Nie są znane dotąd żadne przekazy dokumentujące uroczystości jubileuszowe w 1547 r., choć ich odnalezienie – w świetle ostatnich odkryć archiwalnych w rachunkach królewskich – być może jest tylko kwestią czasu.

Z uwagi na charakter techniki, w pierwotnym zamyśle zleceniodawcy, miało to być dzieło okazjonalne, użyte bez wątpienia do uroczystości dworskich związanych ze wspomnianym jubileuszem. Potwierdza zastosowanie nietrwałej techniki klejowej, „poziom artystyczny", herbowe obramienie, jak również wymiary daleko przewyższające skalę konwencjonalnego portretu całopostaciowego, czy choćby obecność napisu z okrzykiem – „VIVAT, VIVAT REX OPTIMUS". Obraz namalowano pospiesznie, najpewniej pod koniec 1546 r., do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić. Pewne, że po śmierci monarchy obraz trafił do jego mauzoleum, kontynuując zwyczaj wieszania malowanych konterfektów zmarłych obok ich nagrobków[10].

[7] Broda widoczna przed konserwacją, w całości stanowiła efekt przemalowania z 1904 r. W tym miejscu obraz był najbardziej zniszczony i nie udało się odnaleźć śladów pierwotnej kolorystyki brody monarchy. Mając do czynienia z portretem wykonanym na osiemdziesięciolecie króla, ukazującym jego aktualny wygląd, konstatujemy, że czarna broda była nieporozumieniem, które rodziło mylną interpretację – zob. Mycielski, op. cit., s. 2. Z relacji posłów cesarza Ferdynanda I z 1542 r. wynika, że król miał wówczas „białą brodę" – J. Muczkowski, *Nieznane portrety Zygmunta Starego,* „Rocznik Krakowski", 23, 1932, s. 123.

[8] Łańcuszek zegarka został namalowany na kicie pochodzącym z konserwacji w 1904 r. (tak samo jak warstwa malarska).

[9] Tło wnęki i widoczne obecnie cienie należą do oryginalnej warstwy, odsłoniętej spod przemalowania z 1904 r.

[10] Inne przykłady z katedry: portret Anny Jagiellonki, również zawieszony w kaplicy Zygmuntowskiej, a także Stefana Batorego z kaplicy Mariackiej oraz nie zachowany wizerunek biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego –

W warstwie malarskiej oryginalnej wykryto pigmenty, potwierdzające datowanie obrazu na XVI w. (1546 r.?)[11]. Również cechy stylowe ornamentu – uproszczonej kandelabrowej arabeski (il. 10) i liternictwa (kapitała humanistyczna) przemawiają za powstaniem warstwy oryginalnej w tym czasie. Wizytacja katedry w 1599 r., potwierdza lokalizację portretu króla w kaplicy Zygmuntowskiej: „Obraz wielki sławnej pamięci króla Zygmunta; nad głową tekst złoty, / który się kończy: *Vivat, vivat rex optimus 1546."*[12]

Ciekawym elementem zachowanym w oryginalnej warstwie malowidła, jest zegarek trzymany przez króla, widoczny na kliszy rtg. (il. 11). Ma on kształt małego, płaskiego walca (o średnicy nieco ponad 3 cm) przykrytego wypukłym wieczkiem, z precyzyjnie namalowanym monogramem „S" (Sigismundus)[13].

Oryginalna (klejowa) warstwa malarska portretu została przemalowana farbami o tym samym spoiwie, prawdopodobnie w 2. połowie XVIII w. (z wyjątkiem twarzy i tła za postacią króla). Do takiego datowania skłaniałby charakter liternictwa (kapitała barokowa) i wyniki badań pigmentów, co ostatecznie obala teorię o przemalowaniu obrazu w XIX w.[14] Kompozycja warstwy przemalowania pokrywa się w większości z malowidłem oryginalnym. Mniejsze różnice występują w obrębie postaci, przemalowanego tekstu, wnęki oraz herbów. Zasadnicze zmiany dotyczą bordiury, szczególnie jej ornamentu i koloru tła. Typ wstęgowej plecionki, w pewnych partiach wyraźnie trójwymiarowej, z „metalicznymi" połyskliwymi blikami, kojarzy się z motywami regencyjnymi. Jednak towarzysząca jej, śladowo zachowana drobnolistna wić roślinna należąca do spodniej, pierwotnej warstwy malarskiej odkrytej podczas prac konserwatorskich (il. 9) ma zdecydowanie wcześniejszą genezę – nie można wykluczyć jej zależności od szesnastowiecznych labiryntów[15] i mauresek.

Konserwacja z 1904 r. przeprowadzona przez Władysława(?) Pochwalskiego zmieniła bezpowrotnie klejowe, matowe malowidło. Obraz został przemalowany farbami o różnych spoiwach (z przewagą tzw. „farby szwedzkiej")[16], zdublowany na klajster i płótno lniane,

K.J. Czyżewski, M. Walczak, *Spectet posteritas vivam probi oris effigiem Bernardi Macieiowski. O jednym z portretów we franciszkańskiej galerii biskupów krakowskich,* „Rocznik Krakowski", 74, 2008, s. 54.

[11] Wykryte pigmenty datujące w I warstwie malarskiej (1546?): azuryt, malachit, indygo – stosowane w malarstwie sztalugowym od XIV do końca XVIII w.

[12] AKKK, *Acta visitationis nr 67, Apparatus ecclesiasticae capellae – Rorantistarum dictae – die XI ianuarii MLXC nono conscriptae,* k. 1–24 – A. Franaszek, B. Przybyszewski, *Kaplica Zygmuntowska. Materiały źródłowe 1517–1977,* Kraków 1991 (Źródła do dziejów Wawelu, 13), s. 69.

[13] Zegarek widoczny obecnie na obrazie (po konserwacji) został przemalowany najpewniej w 2. poł. XVIII w.

[14] Z pigmentów datujących wykryto: żółtą neapolitańską (stosowaną szeroko w malarstwie europejskim w XVII, XVIII i XIX w.), azuryt, malachit, indygo (od XIV do końca XVIII w.). Obecność wyliczonych pigmentów zacieśnia datowanie tej warstwy malarskiej – najwcześniej mogła powstać w XVII w. (obecność żółcieni neapolitańskiej) i równocześnie wyklucza jej powstanie w XIX w. (azuryt, malachit, indygo).

[15] Spektakularnym przykładem zastosowania listwy, którą niewprawne oko mogłoby zinterpretować jako regencyjną, jest choćby malowane odwrocie portretu kobiety przypisywanego Rafaelowi, Boston, Museum of Fine Arts – J. Shearman, *Raphael at the Court of Urbino,* „The Burlington Magazine", 112, 1970, nr 803, s. 75–76, il. 2. Szereg wariantów kratki i plecionki znany ze sztuki włoskiej od schyłku XV w., m.in. za sprawą konceptów Leonarda da Vinci – Z. Żygulski jun., *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i węzły Leonarda,* [w:] *idem, Światła Stambułu,* Warszawa 1999, s. 137–166; P. Venturelli, *„Una bella invenzione". Leonardo e la moda a Milano,* [w:] eadem, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo,* Venezia 2002, s. 123–143.

[16] Jest to mieszanina kleju glutynowego, kazeiny, związków olejno-żywicznych (tzw. emulsyjna farba z domieszkami bieli ołowiowej i cynkowej), zwana też farbą szwedzką, fińską, rosyjską – popularna w XIX w. – J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie,* Wrocław 1990, s. 134.

przytwierdzone do drewnianego podłoża. To przemalowanie – o czym była już mowa – zostało usunięte podczas przeprowadzonej przeze mnie konserwacji[17].

Ze względu na nietrwałość klejowej techniki malarskiej i płóciennego podobrazia (przeklejonego, pozbawionego warstwy zaprawy) niewiele wczesnych przykładów tego typu dzieł (tzw. *Tüchlein*) pozostało do naszych czasów. Te które przetrwały, w większości zostały bezpowrotnie zmienione w trakcie przeprowadzonych „konserwacji". Tak jak omawiany portret były przemalowywane, dublowane (czasami stosowano dublaż przesycający), niejednokrotnie również impregnowane mocnymi klejami, powodującymi wysycenie – zmianę kolorystyczną warstwy malarskiej i werniksowane, często po to, by upodobnić je do obrazów olejnych. Konserwacja tego typu dzieł, ze względu na szczególną wrażliwość klejowej warstwy malarskiej, stanowi wyzwanie na każdym etapie prac. Usuwanie przemalowań, klejenie rozdarć i uzupełnienie ubytków warstwy podobrazia płóciennego, impregnacja i wreszcie uzupełnienie ubytków warstwy malarskiej – wszystkie te etapy wymagają długotrwałej pracy, co stało się moim udziałem w omawianym przypadku. Szczególnie trudne i bardzo czasochłonne okazało się usuwanie rozległych przemalowań o różnorodnych spoiwach farb, szczególnie tzw. „farby szwedzkiej"[18] (il. 8).

Z uwagi na słaby stan zachowania oryginału (fragmentarycznie zachowana szuba króla i ornament bordiury), historyczną wartość osiemnastowiecznego przemalowania, trudności związane z jego usunięciem oraz w większości identyczną kolorystykę z oryginałem, komisja konserwatorska podjęła zgodną decyzję o pozostawieniu osiemnastowiecznej warstwy malarskiej. Twarz króla i tło wnęki są oryginalne, nie zostały przemalowane w drugiej połowie XVIII w.; odsłonięto i pozostawiono w formie odkrywek jedynie trzy fragmenty pierwszej warstwy malarskiej oraz rysunkowo udokumentowano oryginalną kompozycję malarską na kalkach. Oryginalny tekst inskrypcji przedstawia się następująco (il. 6–7):

„SIGISMVNDVS PRIMVS REX POLONIÆ
PRVSSIÆ, MASOVIÆ SAMOGIE
& BELLI ARTIBVS PACISQVE
PIETATE ET RELIGIONE INSIGNIS
A CHRISTO NATO, MDX[…]I
AVTEM SVÆ ANNO, L[…]X

MAGNVS DVX LITVANIÆ, RVSSIÆ
TIÆQVE & DOMINVS ET HERES
CLARVS VICTORYS CELEBRIS
IVSTVS, CLEMENS, BENIGNUS, ANNO
REGNI VERO SVI XL, ÆTATIS
VIVAT VIVAT REX OPTIMVS"

Fakt namalowania okazjonalnego wizerunku pozostaje świadectwem prawdziwie nowożytnego i humanistycznego obyczaju świętowania oraz czczenia portretem jubileuszu osiemdziesięciolecia królewskich urodzin (tak się szczęśliwie złożyło, że „okrągłej" rocznicy urodzin towarzyszyła równie okrągła, o czterdzieści lat mniejsza rocznica panowania). O tym, że nie był to jedyny świętowany jubileusz świadczy medal Hansa Schwarza na sześćdziesiąte urodziny króla.

Trudno nie zgodzić się z opinią badaczy o podobieństwie omawianego dzieła do całopostaciowego portretu Zygmunta I z kolekcji Morstinów i do drzeworytu z *Kroniki pols-*

[17] Pozostawiłam jedynie warstwę przemalowania na dłoniach króla, które tworzy wklejona w 1904 r. proteza płócienna.

[18] Zob. przyp. 17.

kiej Marcina i Joachima Bielskich (1597 r.). Czy wspomniany obraz, obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu, był bezpośrednim wzorem dla portretu z katedry? Czy był tym „prawdziwym" wizerunkiem na osiemdziesiąte urodziny monarchy? Czy posiadał ramę z inskrypcją i herbami, która została skopiowana na analizowanym obrazie w formie bordiury, a może tekst umieszczono na osobnej tablicy towarzyszącej portretowi? Czy może oba obrazy powstały w oparciu o nie zachowany portret Zygmunta Starego? Czy autorem portretu z katedry był malarz Andrzej, który 3 grudnia 1546 otrzymał za namalowanie obrazu 30 florenów?[19] A może malarz Andrzej otrzymał tę zapłatę za namalowanie obrazu olejnego (z kolekcji Morstinów) i dopiero później namalował portret na urodziny króla, który trafił do kaplicy Zygmuntowskiej? Może oba zostały wykonane na osiemdziesięciolecie króla – pierwszy z przeznaczeniem ekspozycji w komnatach królewskich, drugi jako okolicznościowa dekoracja?[20] Na te pytania nie potrafię odpowiedzieć.

Co z pozostałymi portretami Zygmunta Starego? Ustalenie choćby przybliżonego czasu ich powstania ma zasadnicze znaczenie dla lepszego naświetlenia początków samodzielnego portretu w Polsce. Być może, tak jak w przypadku omawianego tu zabytku, również pozostałe malarskie wizerunki monarchy czekają na odsłonięcie tajemnic skrywanych pod warstwą farby.

W charakterze rekapitulacji wypunktujmy najważniejsze rezultaty przeprowadzonych prac. Po pierwsze: jednoznacznie potwierdzono, że omawiany obraz jest oryginalną – w znacznym stopniu zachowaną pod późniejszymi przemalowaniami – kreacją z połowy XVI w., a nie dziewiętnastowieczną kopią. Po drugie: dzieło, wykonane w nietrwałej technice, jest obecnie najstarszym znanym polskim świeckim malowidłem okazjonalnym[21]. Pierwotnie winno zdobić łuk triumfalny lub inny rodzaj architektury okazjonalnej czy aranżacji wzniesionej na obchody osiemdziesiątych urodzin monarchy.

Praktyka stawiania łuków z okazji „wjazdów wspaniałych" władców do miast wizytowanych czy obejmowanych w posiadanie podczas „ingresów" koronacyjnych, lub w chwili powrotów ze zwycięskich kampanii wojennych – należy do szczególnie często i gruntowanie badanych przez zachodnioeuropejskich historyków sztuki i pokrewnych specjalistów. Najwięcej informacji o świeckich malowidłach okazjonalnych dotyczy terenu Włoch. Na skutek efemeryczności tych działań artystycznych dowiadujemy się o nich z relacji z epoki i archiwalnych zapisów. Tytułem przykładu warto powołać, spisane przez Vasariego[22], informacje o okazjonalnych malowidłach Agnola Bronzina (1503–1572), wykonanych na wesele Joanny Austriaczki (1547–1578) i Francesco I de'Medici (1541–1587) w 1565 r. „Na wesele królowej[!] Joanny Austriaczki, małżonki wspomnianego księcia [Franciszka I],

[19] S. Tomkowicz, *Materiały do historyi stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze królewskim polskim,* Kraków 1915 (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, 3), s. 10, przyp. 3.

[20] Wnioski i pytania sformułowane dzięki pomocy mgr Heleny Małkiewiczówny.

[21] Temat ten rozwijam na innym miejscu, w związku z przygotowywaną do druku obszerną monografią omawianego portretu Zygmunta.

[22] Francesco Salviati „na wjazd Karola V do Rzymu w 1535 roku wymalował na zlecenie Antoniego Sangalla niektóre obrazy w tonie czarnym i białym, które pokazano na łuku triumfalnym, ustawionym koło kościoła Św. Marka. Te obrazy (...) były najlepsze z wszystkich dekoracji." – G. Vasari, *Żywoty najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów,* tłum. K. Estreicher, 7, Warszawa 1988, s. 13; „W roku 1550 ojcem świętym wybrano Juliusza III i wtedy Salviati na koronacyjnym łuku, stawianym na schodach do Św. Piotra, jako dekorację wymalował przy użyciu czarno-białych światłocieni piękne obrazy." – ibid., s. 25.

namalował [Bronzino] na trzech wielkich płótnach, zawieszonych następnie przy moście do Carraia, (…) sceny z wesela Hymena i uczynił to tak pięknie, że sprawiały wrażenie, iż nie są to dekoracje chwilowe, wykonane tylko na uroczystość, ale mogłyby być umieszczone na stałe w jakimś godnym miejscu, gdyż tak owe malowidła starannie wykończył."[23] Jest to pochwała realizacji Bronzina, tak doskonałej, że mogłaby pozostać i zdobić „godne miejsce". W ten sposób postąpiono także z katedralnym portretem króla Zygmunta Starego[24].

W Polsce dekoracje okolicznościowe pojawiały się między innymi w związku z pompą pogrzebową[25], wenerowaniem władców[26], wawelskimi uroczystościami weselnymi w XVI–XVII w.[27], koronacjami łaskami słynących wizerunków maryjnych[28]. Okres trwania takich „budowli" w zamierzeniu fundatora i wykonawców był bardzo krótki, choć niejednokrotnie dysponujemy danymi o zachowaniu pewnych elementów bram triumfalnych już po ich rozebraniu[29]. Niedostatek ujawnionych i prawidłowo rozpoznanych przekazów źródłowych, a także – jak poucza omówiony portret – także zachowanych artefaktów, nierzadko klasy porównywalnej z realizacjami w cesarskim Wiedniu – stwarza ogromne możliwości przed badaczami sztuki w Polsce.

[23] Ibid., s. 361–362.

[24] Za pomoc w sformułowaniu wniosków w podsumowaniu mojej pracy doktorskiej dziękuję dr Magdalenie Piwockiej.

[25] Zob. J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej,* Warszawa 1974, s. 95–256.

[26] „Jak relacjonuje poeta łużycki Adam Schröter w *Elegii na ślub Zygmunta Augusta z Katarzyną Habsburżanką,* podczas jej wjazdu do miasta: *Cały Kraków urządza triumfalne łuki, / Trofeów swego pana pokazuje moc.* Byłby to zatem najstarszy przykład budowania w Krakowie okolicznościowych bram triumfalnych, opiewanych już przez Pontana […]. Poza Italią najstarsze nieliczne bramy triumfalne wznoszono tylko niewiele wcześniej" – M. Fabiański, *Złoty Kraków, Kraków 2010, s. 152.*

[27] „W roku 1592 po raz pierwszy w dziejach wjazdów weselnych na trasie pochodu stanęły bramy triumfalne. W Krakowie pojawiły się po raz trzeci – poprzedziły je bowiem takie właśnie konstrukcje przy wjazdach nowych monarchów elekcyjnych – Henryka Walezego i Zygmunta III" – K. Targosz, *Królewskie uroczystości weselne w Krakowie i na Wawelu 1512–1605,* Kraków 2007, s. 38.

[28] Z okazji koronacji obrazu Matki Boskie Berdyczowskiej wzniesiono osiem bram triumfalnych, zaprojektowanych i uwiecznionych w postaci miedziorytów przez Teodora Rakowieckiego – H. Widacka, *Matka Boska Berdyczowska w grafice XVIII I XIX wieku,* Warszawa 1998, s. 20–21, il. 10–17. Wiadomo, że bramy triumfalne towarzyszyły uroczystościom koronacyjnym wizerunków NMP na terenie Rzeczypospolitej w XVIII stuleciu w: Sokalu, Leżajsku, Jarosławiu, Lwowie, Poczajowie, Żyrowicach, Łucku, Trokach, Chełmie – A.J. Baranowski, *Koronacje wizerunków maryjnych w czasach baroku. Zjawisko kulturowe i artystyczne,* Warszawa 2003, s. 95–109.

[29] J.A. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI–XVIII wieku w Polsce. Próba charakterystyki,* [w:] *Treści dzieła sztuki,* Warszawa 1969, s. 216.

The portrait of King Sigismund the Old from the Wawel Cathedral based on latest results of art conservation's research

(Summary)

Analysed portrait has long remained a puzzle. Most frequently it has been enigmatically referred to as a 19th-century copy of a lost portrait of the king. The attribution, provenience, and the technique were unknown. The conservation of the painting I commenced in 2007 was to bring answers to most questions, but principally, it was to confirm or deny the genuine character of the work. Already the preliminary analyses revealed that we deal here with a work painted over twice, made in the Tüchlein technique on canvas without priming. This type of painting, particularly popular to the north of the Alps in the 15th and 16th centuries, is now very rare due to sensitivity of the technique.

The painting has the shape of a vertical rectangle (296 x 179 cm). Originally, it was exposed in the Sigismund Chapel, while probably after the first "conservation" (in the second half of the 18th century) it was hung over the entrance to the chapel.
Most probably, the portrait was made as the main (?) element of decoration to celebrate the king's eightieth birthday. So far, no records documenting the jubilee celebration in 1547 are known, although finding them may be just a matter of time. Due to the nature of the technique, the ordering party's original intention was to have the painting for the particular occasion. After the death of the king, the painting was exposed in his mausoleum, continuing the custom of hanging painted images of the dead next to their tombstones.

In the original painting layer, pigments have been detected which confirm the dating from the 16th century (1546?). Also, the properties of the style of the ornament - simplified candelabrum arabesque and fonts (humanist typography majuscule) – indicate that the genuine layer originated at the time. Inspection of the cathedral in 1599 confirms the location of the king's portrait at the Sigismund Chapel.

The original (Tüchlein) painting layer of the portrait was covered with paints featuring the same binding agent, probably in the second half of the 18th century. Such dating is indicated by the properties of fonts (Baroque majuscule), and results of pigment tests, which finally denies the theory of the painting's being redone in the 19th century.

The conservation of 1904, performed by Władysław(?) Pochwalski, irreversibly changed the Tüchlein matt painting. The painting was redone with paints of various binding agents, with the predominance of the so-called "Swedish paint" (a mixture of glutin glue, casein, and oil-resin compounds), copied on paste and linen canvas, fixed on a wooden base. This repainting has been removed during my conservation. The elimination of the aforementioned "Swedish paint" proved particularly difficult and time-consuming.

Due to the very poor preservation of the original, historical value of the 18th-century repainting, and difficulties related to its removal, as well as identical (in majority) colours as of the original, I have preserved the 18th-century painting layer. I have only decided to uncover fragments of the original painting and document the 16th-century composition on tracing papers by drawing.

The research study has clearly confirmed that the painting is an original creation from

the mid-16th century, preserved to a large extent under the later repainting, and not a 19th-century copy. The work performed in an unstable technique must be considered as the oldest Polish secular occasional painting. Probably, the painting originally decorated a triumphal arch or another type of occasional architecture or arrangement for the celebration of the king's 80th birthday.

Anna Sękowska

PORTRET KRÓLA ZYGMUNTA STAREGO Z KATEDRY WAWELSKIEJ W ŚWIETLE OSTATNICH BADAŃ KONSERWATORSKICH

tekst: s. 101–109



1. Obraz przed konserwacją. Widoczne zabrudzenia oraz zmienione optycznie przemalowania warstwy malarskiej pochodzące z konserwacji z 1904 r. Obraz oprawiony w ramę (fot. J. Kubiena, lipiec 2007)



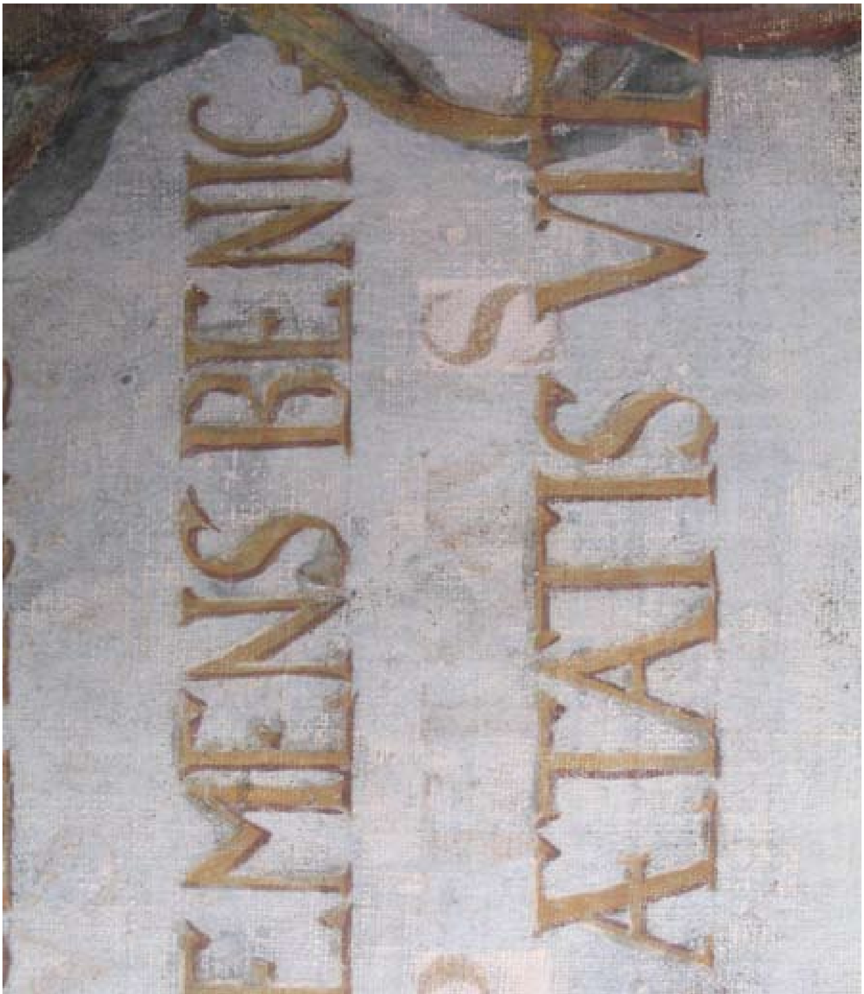
2. Obraz po konserwacji, po uzupełnieniu ubytków warstwy malarskiej – naśladowczo do oryginału (w większości do II warstwy malarskiej, z 2. poł. XVIII w.?) akwarelami oraz oprawieniu w zakonserwowaną ramę (fot. J. Kubiena, maj 2010)



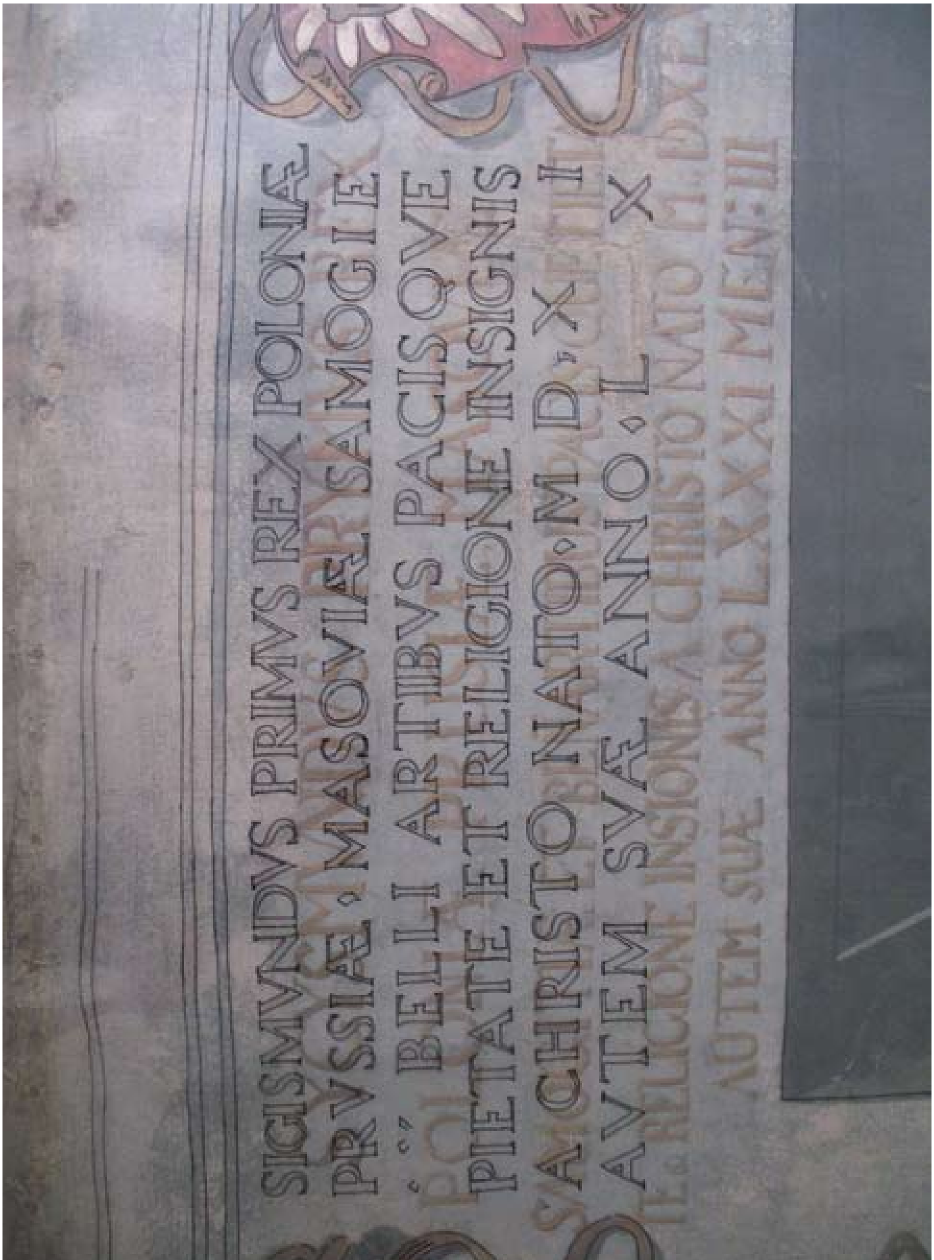
3. Obraz przed konserwacją, fragment – głowa króla. Widoczne zabrudzenia, zacieki i drobne ubytki warstwy malarskiej. Twarz przemalowana podczas konserwacji w 1904 r. (fot. A. Sękowska, lipiec 2007)



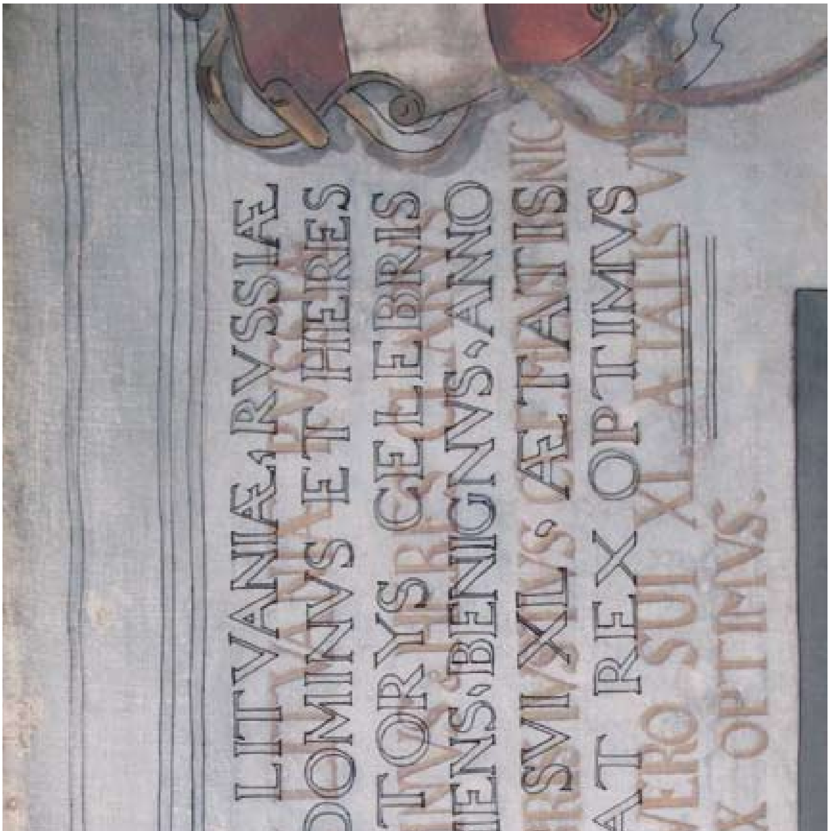
4. Obraz po konserwacji, fragment – głowa króla. Etap po usunięciu przemalowania z 2. poł. XVII wieku?, uzupełnieniu akwarelami ubytków warstwy malarskiej (naśladowczo, w większości do oryginału) oraz lekkim „przedrapaniu" brody nadającym jej siwy odcień (fot. A. Sękowska, maj 2010)



5. Obraz w trakcie konserwacji, fragment drugiej kolumny tekstu. Odsłonięte dwie litery P i S z oryginalnej warstwy malarskiej, 1546? (fot. A. Sękowska, styczeń 2009)



6. Obraz w trakcie konserwacji, fragment górnej części z pierwszą kolumną tekstu (II warstwą malarską, z 2. poł. XVIII w.?). Etap po odwzorowaniu I warstwy malarskiej na folii. Widoczny krój liter, zakres i rozmieszczenie zachowanej, oryginalnej inskrypcji oraz linii podziałów bordiury (fot. A. Sękowska, marzec 2009)



7. Obraz w trakcie konserwacji, fragment górnej części z drugą kolumną tekstu (II warstwą malarską, z 2. poł. XVIII w.?). Etap po odwzorowaniu I warstwy malarskiej na folii. Widoczny krój liter, zakres i rozmieszczenie zachowanej, oryginalnej inskrypcji oraz linii podziałów bordiury. W górnej części pozostawione przemalowanie z 1904 r , (fot. A. Sękowska, marzec 2009)



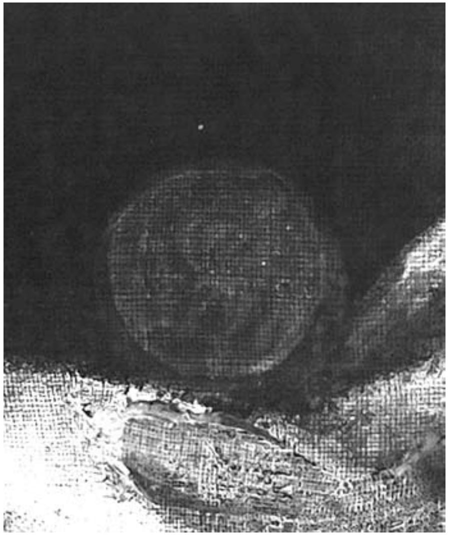
8. Obraz w trakcie konserwacji, fragment bordiury z herbem Rusi. Etap usuwania kitów i przemalowań z konserwacji z 1904 r. Widoczna oczyszczona górna część tła bordiury (do połowy herbu) i pozostawione ciemne przemalowanie, w większości tzw. „farba szwedzka" (fot. A. Sękowska, sierpień 2009)



9. Obraz w trakcie konserwacji, fragment bordiury z herbem Rusi (II warstwa malarska, przemalowanie z 2. poł. XVIII w.?). Etap po odwzorowaniu I warstwy malarskiej na folii. Widoczny stan zachowania i zakres oryginalnej warstwy malarskiej (1546?). W obszarze bordiury różnice kompozycyjne zachowanych fragmentów ornamentu (taśm?) oraz linie podziałów płycin. Zauważalny poziomy pas pozostawionego przemalowania z konserwacji z 1904 r. (fot. A. Sękowska, marzec 2009)



10. Obraz w trakcie konserwacji, fragment dolnego boku obrazu – bordiury z herbami: Ziemi Sandomierskiej i Krzyżem Jagiellońskim (II warstwa malarska, 2. poł. XVIII w.?). Etap po odwzorowaniu I warstwy malarskiej na folii. Widoczny stan zachowania i zakres oryginalnej warstwy malarskiej (1546?), różnice kompozycyjne zachowanych fragmentów ornamentu (kielich kwiatu, woluty, zwielokrotnione kropki oraz linie podziałów płycin) (fot. A. Sękowska, marzec 2009)



11. Rentgenografia, fragment – zegarek (przed konserwacją). Zauważalny fragment wklejonej protezy dłoni w miejsce dociętego ubytku płótna podobrazia oraz zegarek (ponad protezą) z widoczną oryginalną warstwą malarską (1546?), z dostrzegalnym monogramem S na pokrywie (fot. J. Kubiena, lipiec 2007)



12. Obraz po konserwacji, fragment – zegarek. Widoczna II warstwa malarska, z 2. poł. XVIII w.?, etap po usunięciu III warstwy malarskiej – przemalowania z 1904 r. oraz po uzupełnieniu akwarelami ubytków warstwy malarskiej (fot. A. Sękowska, maj 2010)

LES DÉBUTS D'ADRIAEN DE WEERDT: PEINTURES ET CARTONS DE TAPISSERIE

Adriaen de Weerdt est connu surtout par les gravures dont il a préparé le modèle[1]. À celles-ci se joignent plusieurs dessins, certains qui leur sont liés directement, d'autres qui leur sont étrangers, mais sont monogrammés, signés ou accompagnés d'une inscription dans une écriture ancienne donnant le nom de l'artiste, d'autres encore que l'on peut leur associer du point de vue stylistique. Des peintures de l'artiste, à part deux pièces qui ont pu lui être attribuées, tout reste à découvrir[2].

Pareille méconnaissance est due essentiellement à la brièveté de la biographie que lui a dédiée Karel van Mander, en y traitant à peine trois points[3]. Le peintre-écrivain rapporte que l'artiste, né à Bruxelles, a reçu une première formation à Anvers, auprès de Christiaen van de Queecborn et que, rentré dans sa ville natale, il y a poursuivi son apprentissage – Van Mander ne précise pas avec qui – puis s'est mis à peindre des paysages dans le style de Frans Mostaert. Cette information est étayée par plusieurs dessins de l'artiste, auxquels peut être jointe une feuille inédite, à la plume, qui a été découpée en morceaux et montre différentes études d'arbres dont trois fragments sont présentés ici (fig. 1)[4]. Van Mander ajoute qu'Adriaen a fait le voyage d'Italie et qu'il y est tombé sous l'emprise du Parmesan, au point de changer complètement sa manière à son retour. Il ajoute que, peu après avoir regagné Bruxelles, en 1566, alors que l'iconoclasme faisait rage, devenu protestant (luthérien), il a quitté la ville avec sa mère pour aller s'installer à Cologne, où il est mort encore jeune.

C'est probablement de cette dernière phase de sa vie que date la majeure partie, sinon la totalité des gravures dont il a fourni le projet: des compositions d'une grande originalité, où l'influence du Parmesan et de ses suiveurs est indéniable, mais reste insuffisante pour saisir tous les aspects d'un style complexe, comprenant d'autres composantes italiennes et invitant aussi à s'interroger sur les maîtres fréquentés par l'artiste dans sa jeunesse.

L'un des dessins d'Adriaen, portant son nom dans une écriture ancienne et illustrant la *Circoncision* (fig. 2), révèle bien les composantes qui le caractérisent. Étant donné que le grand-prêtre y apparaît gaucher, la feuille a dû être conçue pour une gravure. Le ton italien y domine. La scène se signale par sa clarté, qualité toujours fondamentale de l'artiste.

[1] Une liste en est fournie par Hessel Miedema dans son commentaire à Karel van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters* [Haarlem 1604], III, Doornspijk 1996, p. 208 et fig. 157–164. Pour des illustrations des gravures de Coornhert d'après Adriaen de Weerdt, cf. Ilja M. Veldman, *De Wereld tussen Goed en Kwaad. Late prenten van Coornhert*, La Haye 1990, passim.

[2] Cf. Nicole Dacos, 'Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen de Weerdt en Italie', in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, Milan 1990, p. 109–122.

[3] K. van Mander, op. cit., éd. H. Miedema, fol. 229 v – 230 r, p. 176–179.

[4] Anciennement Paris, J. Fryszman, inv. 695. Je remercie le collectionneur, qui a eu l'amabilité de me montrer ses dessins et de m'en fournir les photos. Acquis chez Christie's, Londres, 28 mai 1975, n° 71. Plume et encre brune sur papier bleu. Les fragments reproduits mesurent respectivement 9,5 x 7,3 cm, 7,8 x 9,5 cm et 8,5 x 8,4 cm. Sur le troisième fragment se lit [*a*]*driaen de weert*. Le quatrième fragment mesure 17,6 x 16,4 cm et porte au verso un numéro à la plume n 76 et l'inscription au crayon, dans une écriture ancienne, *206 Domenico Campagnola*. L'ensemble est à rapprocher de deux autres dessins, l'un monogrammé de l'artiste, l'autre signé, publiés dans N. Dacos, op. cit., fig. 12 et 13, p. 118.

Le trait, d'une grande sûreté, cerne les contours de silhouettes sveltes, mais sans souplesse, qui se dressent sur des pieds menus. Les têtes sont également petites, le profil droit et le nez pointu. Quand le visage apparaît de face ou presque, il est souvent semblable et aisé à reconnaître: large, à la machoire carrée et aux traits fins. La plupart du temps, les corps sont comme moulés dans leurs vêtements ou leurs draperies, qui tendent à se prolonger en courbes sinueuses, mais sans se départir de leur raideur. L'artiste a le goût des objets: ici le bassin et l'aiguière, bien en vue au premier plan.

Or tous ces éléments sont déjà fixés dans les revers des volets du triptyque de Pieter Coecke aujourd'hui au musée de Lisbonne, peints en grisaille, selon la tradition flamande, pour évoquer un relief. Dans le paysage évoqué à l'horizon, parmi les arbres du côté droit, même les extrémités des ramures qui se détachent sur la caisse en trompe-l'œil correspondent à la manière dont Adriaen aime à dessiner les frondaisons, par strates s'étendant à l'horizontale.

Le triptyque, on le sait, est mentionné en 1585 à Anvers, dans un document en néerlandais destiné à le dédouaner à Lisbonne où il avait été envoyé pour la vente. Il y est précisé que l'œuvre est due à « Mr. Peeter van Aelst », que le panneau central représente la *Descente de croix*, les volets, la *Descente aux limbes* et *la Résurrection*, les revers, la *Conversion de saint Paul* (fig. 3)[5]. Le document a constitué de ce fait l'un des points de départ pour reconstituer l'œuvre du maître, et Georges Marlier n'a pas manqué de lui consacrer une longue analyse dans la monographie qu'il a consacrée à l'artiste, en observant que la *Conversion de saint Pau*l révélait une main différente.

Le fait d'avoir représenté la scène comme un relief contribue évidemment à la distinguer des autres parties du triptyque. Mais cet élément ne suffit pas. Marlier note que « les têtes plus étroites, les profils grecs, les barbes qui se terminent en pointe, les corps grêles, les chevelures et les crinières maniéristes, tout cela est conçu et traité dans un esprit plus décoratif »[6]. Relevant, de surcroît, que même les draperies sont plus stylisées et que les vêtements collent davantage au corps que dans les œuvres de Pieter Coecke, il s'interroge sur l'artiste qui peut en être l'auteur et avance en note, « sous toute réserve », le nom d'Adriaen de Weerdt[7]. On peut ajouter qu'aux revers du triptyque, les figures ne forment pas un groupe aussi compact que dans les œuvres de Pieter Coecke. Pareille proposition n'empêche d'ailleurs pas Marlier de considérer celui-ci comme l'inventeur des grisailles, en reléguant le collaborateur au rang d'exécutant et en offrant à l'appui de cette thèse plusieurs cas de motifs semblables dans l'œuvre du maître d'Alost. Il convient de préciser encore que, dans la *Descente aux limbes* et la *Résurrection*, le même collaborateur a peint la partie supérieure, avec le Christ entouré d'anges, caractérisée par son goût de la stylisation.

On peut aller plus loin en identifiant, par ailleurs, les sources exploitées par l'artiste. Dans la partie gauche de la composition, le palefrenier qui retient son cheval est repris à la plus célèbre des façades décorées à Rome par Polidoro da Caravaggio, celle du palais

[5] Georges Marlier, *La Renaissance flamande*. *Pierre Coecke d'Alost*, Bruxelles 1966, p. 76.
[6] Ibid., p. 85.
[7] Ibid., note 30, p. 86.

Milesi, illustrant notamment l'histoire de Niobé[8]. L'artiste a dû se servir d'un dessin de Pieter Coecke, qui a été le premier parmi les Flamands à reproduire la scène, peu après sa création, et l'a utilisée dans ses projets de même sujet pour les tapisseries de l'histoire de saint Paul[9]. La composition est connue par quantité de reproductions dont la plus fameuse a été retouchée par Rubens[10]. Du côté droit, le cheval piaffant, dont la queue s'enroule en torsade, est tiré de celui qui attire le plus l'attention dans la *Bataille de Constantin*, tache blanche monumentale au premier plan de la fresque. La figure de Saül tombé à la renverse, la main droite tendue vers le ciel, est empruntée à la même fresque. Le détail est illustré ici d'après une grande copie inédite, due certainement à un Flamand, resté anonyme (fig. 4)[11]. Lorsque Pieter Coecke fit son voyage à Rome, en 1524–1525[12], ces deux œuvres constituaient des nouveautés qui ne peuvent lui avoir échappé, et dont il a tiré nombre d'éléments[13]. Quant à Dieu le père qui apparaît au milieu des nuages, il rappelle saint Paul dans *l'Arrêt d'Attila* à la chambre d'Héliodore, toujours au Vatican. Se souvenant probablement de Michel-Ange, l'artiste l'a entouré d'angelots et en a modifié la direction, de façon à créer un lien plus étroit avec l'événement qui a lieu sur terre.

Adriaen se révèle donc comme l'assistant de Pieter Coecke, et l'on en vient à se demander s'il n'a pas collaboré avec lui dans d'autres œuvres. Or, un rapport comparable, de maître à élève, se décèle dans des tapisseries dont l'invention a été attribuée tantôt à l'atelier de Bernard van Orley, tantôt à celui de Pieter Coecke. C'est le cas, en particulier, des histoires d'Abraham en dix pièces, tissées plusieurs fois à Bruxelles, dont l'editio princeps, destinée à Henri VIII, se trouve à Hampton Court et une autre est conservée partiellement au Palais royal à Madrid[14]. Ainsi, dans le *Sacrifice d'Isaac* (fig. 5), par exemple, se retrouvent la netteté et la rigidité du dessin, le goût pour les jeux de draperie et l'espace entre les différents

[8] Pour des copies de ce détail de la façade, aujourd'hui tout à fait effacée, voir Lanfranco Ravelli, *Polidoro da Caravaggio*, I, *Disegni di Polidoro*, II, *Copie da Polidoro*, (Monumenta Bergomensia, 48), Bergamo 1978, n°s 712–714, p. 386, et ill., p. 389–390.

[9] Ainsi que le montrent clairement, outre la tapisserie, les deux dessins préparatoires qui en sont conservés (ill. in G. Marlier, op. cit., fig. 253, p. 316, et fig. 254, p. 317).

[10] Londres, British Museum, inv. 1895-9-15-653. Cf. notamment John Kendall Rowlands, *Rubens*, *Drawings and Sketches*, cat. de l'exp., British Museum, London 1977, n° 32, p. 40, ill. p. 41 et ill. en coul., p. 51; L. Ravelli, op. cit., n° 712, p. 386–387, et ill., p. 389.

[11] Jadis Paris, collection privée. Sanguine, encre brune et rehauts de lavis sur papier beige. 135 x 260 cm. Vu les dimensions de la copie, on peut se demander si elle n'était pas destinée à être traduite en tapisserie. Je remercie le collectionneur qui m'a fourni le matériel photographique concernant le dessin.

[12] Sur le voyage de Pieter Coecke à Rome et sa chronologie, cf. Nicole Dacos, 'Les premières sanguines des peintres des Pays-Bas', *Incontri*, 1, 1994, p. 11–20.

[13] Dans le cortège des personnages apportant des offrandes à Niobé, celui qui est lancé dans une course effrénée et se retourne violemment, modèle de virtuosité (L. Ravelli, op. cit., n°s 669/a, 673, 679–682, 685–686 et 692–694, p. 367–382), a été utilisé par Pieter Coecke, inversé, dans son projet pour la tapisserie de *Saint Paul à Malte* (ill. in G. Marlier, op. cit., fig. 250, p. 313) ainsi que dans celui pour la tapisserie de *l'Orgueil* (ibid., fig. 273, p. 332).

[14] Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven/London 2007, p. 283. Le *Sacrifice d'Isaac* de Hampton Court a été présenté en 2002 au Metropolitan Museum of Art à New York: cf. *Tapestry in the Renaissance*. *Art and Magnificence*, cat. de l'exp., commissaire Thomas P. Campbell, New York 2002, n° 48, p. 416–423. Pour ce qui est de l'invention, les tapisseries ont été rapprochées de Pieter Coecke par G. Delmarcel et l'hypothèse a été acceptée par T. Campbell. Parmi les autres éditions de la suite, un ensemble de sept pièces est conservé au Patrimonio Nacional à Madrid: cf. Paulina Junquera de Vega et Concha Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional*, I, *Siglo* XVI, Madrid 1986, n° 29, p. 206–213. Je remercie C. Herrero Carretero pour son très aimable accueil au Palacio Real à Madrid.

groupes de figures. Pour cette suite, le nom de Van Orley n'a d'ailleurs pas été retenu à l'unanimité, au profit de celui de Pieter Coecke, ce qui marquait manifestement un progrès. Mais les éléments étrangers au peintre d'Alost y resurgissent, spécialement la tendance à aérer davantage les groupes; ils sont même plus marqués, invitant à penser que cette œuvre est un peu plus récente et qu'Adriaen y a joui de plus d'autonomie.

La tenture trahit, par ailleurs, des souvenirs de celles tissées à Bruxelles d'après Raphaël et ses élèves. Au premier plan, la figure du serviteur qui fait volte-face pour indiquer l'autel, au sommet de la montagne, est tirée de l'une des pièces du *Grand Scipion*, comme on peut le voir dans les dessins préparatoires qui en subsistent – et, dans la tapisserie, la reprise apparaît dans le même sens que dans le carton qui, resté à Bruxelles, devait être familier à Pieter Coecke comme à son élève[15]. D'autre part, le mouvement des jambes d'Abraham, encore au premier plan, est celui du roi noir dans *l'Adoration des mages* de la *Scuola nuova*, l'une des figures qui ont marqué le plus les artistes aux Pays-Bas et jusqu'en France[16].

Les mêmes éléments percent dans la tapisserie du *Meurtre de Jules César*, seule pièce subsistant, sous forme de réplique, de la suite consacrée au héros, également située dans le milieu de Bernard van Orley ou dans celui de Pieter Coecke[17]: les assassins y encerclent leur victime en formant un tourbillon, selon un trait typique de Pieter Coecke, mais ici plus stylisé, dans la ligne d'Adriaen, qui est au moins l'auteur des cartons.

Après s'être initié au paysage, Adriaen aurait donc poursuivi son apprentissage avec Pieter Coecke, dont on sait qu'il se partageait entre Anvers, où il avait son atelier de peintre, et Bruxelles, où il devait fournir ses projets de tapisserie. Puis il serait devenu indépendant. Et si cet élément a échappé à Van Mander, c'est que le peintre-écrivain était mal informé sur l'école de Bruxelles et est à l'origine du peu d'intérêt qu'elle a suscité; bien plus: de la conviction erronée, encore répandue, selon laquelle Bruxelles était la parente pauvre de la peinture des anciens Pays-Bas[18].

---

[15] G. Marlier, op. cit., p. 81, a déjà cru voir un rapport – plutôt vague – entre la peinture de la *Conversion de saint Paul* à Lisbonne et la tapisserie de la série illustrant la *Prise de Carthagène*.

[16] Pour le succès remporté par cette figure, cf. Nicole Dacos, 'Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles: l'action de Rome aux Pays-Bas', in *Fiamminghi a Roma* 1508–1608. *Actes du colloque international, Bruxelles* 1995, *Bollettino d'Arte, Supplemento al n° 100* (1997), 1999, p. 4–9.

[17] Cité du Vatican, Musei Vaticani. Ill. in *Tapestry in the Renaissance*, op. cit., fig. 174, p. 383, et T.P. Campbell, *Henry VIII*, op. cit., ill. 14.1, p. 278. Cet auteur, ibid., chap. XIV, note 7, p. 394, précise que, dans un premier temps, il avait cru pouvoir mettre en rapport les projets des tentures d'Abraham et de Jules César et ceux de trois autres suites, *Vertumne et Pomone, Adam et Ève* et les *Fables d'Ovide*, que j'ai attribués à Léonard Thiry dans 'Léonard Thiry peintre de Belges. De Bruxelles à Fontainebleau en passant par Rome', *Gazette des Beaux-Arts*, 138 (juillet–août), 1996, p. 21–36. Il ajoute qu'il a changé d'avis, que les deux groupes sont sortis de l'atelier de Pieter Coecke et que Léonard Thiry n'a pas pu travailler pour la tapisserie étant donné que son nom n'apparaît à ce propos dans aucun texte ancien ni document. En dépit de certaines ressemblances de détail que l'on pourrait qualifier de piège « morellien », le groupe de ces trois tentures révèle une triple culture, flamande, italienne et bellifontaine, ce qui s'explique aisément par le voyage de l'artiste en Italie et les années que Thiry a passées en France, alors que Coecke ne semble pas s'y être jamais rendu et n'a rien de cette composante. En outre, le maître d'Alost sait saisir ses figures dans des torsions complexes et camper des compositions rotatoires immergées dans un espace profond. Thiry, au contraire, n'articule pas les corps dans des mouvements violents et tend à les aligner sur un seul plan, comme sur un bas-relief, qu'il complète d'un arrière-fond. D'autre part, les projets attribués ici à Adriaen de Weerdt révèlent une personnalité nettement distincte de celle de « Léonard Thiry de Belges » que, de manière inattendue, T.P. Campbell, ibid., considère comme un « Florentine painter ».

[18] Dans son commentaire à la biographie d'Adriaen de Weerdt, H. Miedema, op. cit., III, 1996, p. 205, affirme: « Brussels remains, with the other towns of Brabant, something of a Cinderella ».

Ces interventions d'Adriaen dans les œuvres de Pieter Coecke doivent se situer dans les années quarante[19]. Vers la fin de cette décennie, l'artiste dut se rendre en Italie. Le dessin inédit d'une *Femme nue debout* (fig. 6)[20], très proche du peintre de Parme Girolamo Mazzola Bedoli, trahit un rapport frappant avec les dessins du Bruxellois, entre autres avec la *Circoncision* déjà mentionnée (fig. 2). Mais l'auteur maîtrise désormais l'anatomie: quand il l'a exécuté, il devait se trouver dans la péninsule ou déjà de retour.

Le dessin de la *Circoncision* peut être rapproché d'ornements qui scandent, avec d'infimes variantes, les histoires d'Amour et Psyché dans une frise peinte à fresque au début des années cinquante au palais Capodiferro-Spada à Rome (fig. 7)[21]: celui qui était devenu « Adriano fiammingo », était entré, semble-t-il, dans l'atelier de celui, qui a dû fournir le schéma général de la frise peut-être Pellegrino Tibaldi[22]. Dès lors, il s'agira de reconstituer le voyage de l'artiste en Italie. Sur la voie du retour, il allait s'arrêter et peindre en Émilie, subissant, outre l'influence du Parmesan, encore celle de Pellegrino Tibaldi[23], composante qui se révèlera décisive dans la production de sa maturité.

[19] T.P. Campbell, dans *Tapestry in the Renaissance*, op. cit., p. 416, et dans *Henry VIII*, op. cit., p. 282–283, précise que la suite des histoires d'Abraham est mentionnée dans le « Royal Wardrobe » entre le 9 septembre 1543 et le 9 septembre 1544 et situe le tissage des pièces vers 1541–1543, ce qui porte à dater les cartons aussitôt avant. La date du triptyque de Lisbonne n'est pas connue. *L'Assassinat de Jules César* porte celle de 1549.

[20] Jadis Rome, collection privée. 17,4 x 9,1 cm. Plume et encre brune sur papier beige. Collé en plein sur un papier un peu plus grand (17,8 cm).

[21] Lionello Neppi, *Palazzo Spada*, Rome 1975, pl. 2 et 4; Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rome 1984, fig. 275.

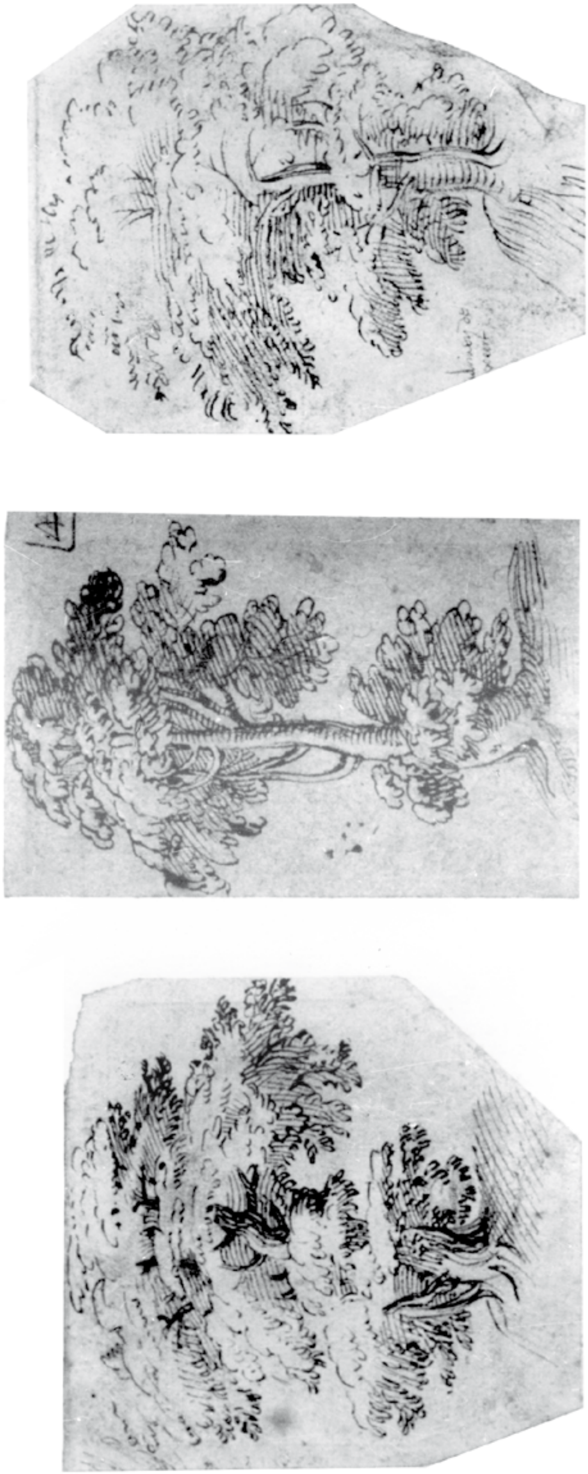
[22] C'est ainsi que l'artiste est mentionné dans le testament de Giulio Clovio, qui a dû le fréquenter à Rome et possédait l'une de ses œuvres. Cf. Antonino Bertolotti, 'Don Giulio Clovio principe dei miniatori', *Atti e memorie delle Deputazioni di Storia Patria dell'Emilia*, N. S., 7, 2, 1882, p. 274, cité par Catherine Monbeig Goguel, 'Giulio Clovio, *nouveau petit Michel-Ange*. À propos des dessins du Louvre', Revue de l'Art, 80, 1988, note 61, p. 47.

[23] Voir note 2.

Nicole Dacos

LES DÉBUTS D'ADRIAEN DE WEERDT: PEINTURES ET CARTONS DE TAPISSERIE

tekst: s. 111–115



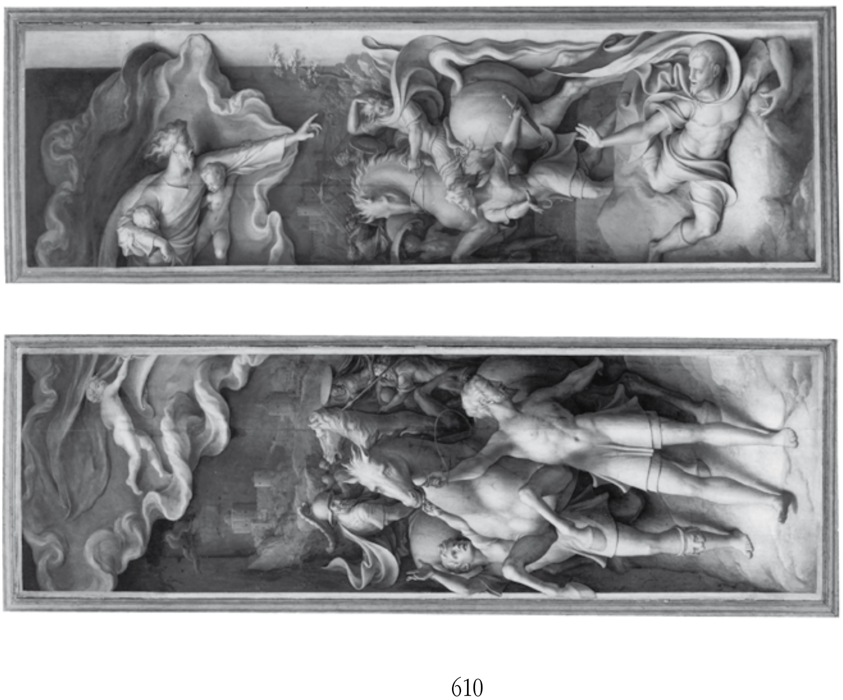
1. Adriaen de Weerdt, *Études d'arbres*, fragments d'un dessin. Jadis Paris, collection J. Fryszman



2. Adriaen de Weerdt, *Circoncision*, dessin. Emplacement inconnu



4. Anonyme, copie d'après Giulio Romano, *Bataille de Constantin*, dessin, détail. Jadis Paris, collection privée



3. Attribué ici à Adriaen de Weerdt d'après Pieter Coecke, *Conversion de saint Paul*, revers des volets du triptyque de la *Descente de croix* de Pieter Coecke. Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga



5. *Sacrifice d'Isaac*, tapisserie de la manufacture de Willem de Kempeneer sur invention de Pieter Coecke et carton d'Adriaen de Weerdt. Madrid, Palacio Real.



6. Attribué ici à Adriaen de Weerdt, *Femme nue debout*, dessin. Jadis Rome, collection privée. Comparer avec la fig. 2



7. Attribué ici à Adriaen de Weerdt, *Ornements*, fresque. Rome, palais Capodiferro, salle de Psyché. Comparer avec la fig. 6

ANTOINE DE LALAING, CONSEILLER DE MARGUERITE D'AUTRICHE, ET SES TAPISSERIES

La première moitié du seizième siècle vit l'apogée de l'art de la tapisserie en Brabant. Les ateliers flamands, surtout ceux de Bruxelles, y créèrent les plus beaux tissus muraux de l'art occidental, vendus à toutes les cours d'Europe, et l'ensemble unique du château du Wawel à Cracovie fait foi de la magnificence et du goût raffiné du roi Sigismond II Auguste de Pologne. Dans les Pays-Bas méridionaux eux –mêmes, l'usage de la tapisserie au XVIe siècle en Brabant est surtout connu par les documents se rapportant à la maison régnante des Habsbourg, nommée ici « la maison d'Autriche ». Bien moins d'attention fut consacrée à la noblesse de ces contrées, bien que de nombreux personnages de la haute noblesse, ayant des fonctions élevées à la cour, y résidaient[1]. Les quelques pages suivantes veulent dès lors donner un bref aperçu des trésors textiles de l'un d'eux.

Antoine de Lalaing (1480–1540), issu d'une vieille lignée du Hainaut, fut rattaché à la cour dès 1501 avec le titre de chambellan[2]. Dès 1515, il est membre du Conseil des finances en même temps que Nicolas Hackenay de Cologne et Adrien d'Utrecht, le futur pape Adrien VI, ce qui lui vaut la Toison d'Or en 1516. Lors du voyage du jeune Charles de Habsbourg, le futur Charles Quint, en Espagne en 1517, il est le ministre le plus important restant aux Pays-Bas, qui comptait encore les dix-sept provinces (la Belgique et les Pays-Bas actuels). En 1518 il est élevé à la dignité de comte de Hoogstraten, petite ville située à la frontière actuelle belgo-hollandaise et territoire appartenant à son épouse Elisabeth de Culemborg (1475–1555), qu'il épousa en 1509. Après une periode de gouvernement du comté de Hollande, il devint dès 1519 le principal conseiller en matière de finances publiques auprès de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas (fig. 1)[3]. Elle le comblera de cadeaux au fil des ans: manuscrits, argenterie, livres imprimés et peintures. Une de celles-ci était « ung grand tableau exquis sur bois fait à huille, composé et ordonné pour Madame sur la vertu de Pacience, duquel tableau feyt don a monsieur le conte d'Hocstrate pour iceluy mectre & pour devant la cheminée de la chambre ou elle se lougeoit au chasteau d'Hocstrate quant elle y alloit » , payé à Bernard van Orley en 1532, après le décès de Marguerite, et que l'on a identifié souvent à tort comme étant le triptyque des ***Epreuves de Job et de Lazare***, signé et daté 1521, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles[4]. Marguerite semble faire allusion à Lalaing dans certains poèmes d'amour qu'elle rédigea elle-même, ce qui fit croire à une romance entre eux, mais les preuves péremptoires en font défaut[5].

[1] Exception est celle d 'Erard de la Marck, cf. Jan Karel Steppe et Guy Delmarcel, 'Les tapisseries du cardinal Erard de la Marck, prince-évêque de Liège', *Revue de l'Art*, 25, 1974, pp. 35–56.

[2] *Biographie Nationale de Belgique*, XI, 1890–91, col. 80–85 (notice de Alphonse Wauters).

[3] Le seul portrait certain de Lalaing est le dessin dans le soi-disant Recueil d'Arras. A propos de l'histoire de cette collection de dessins, voir Albert Châtelet, *Visages d'antan. Le Recueil d'Arras*, Lathuile 2007, pp. 16–20.

[4] Inv. 1822, voir *Le Siècle de Bruegel. La peinture en Belgique au XVIe siècle*, cat. de l'exp. Bruxelles 1963, pp.151–152, n° 185; texte chez L.C. Quinsonas, *Matériaux pour servir à l'histoire de Margeurite d'Autriche, duchesse de Savoie, régente des Pays-Bas*, Paris 1860, III, p. 402; voir aussi John D. Farmer, *Bernard van Orley of Brussels* (PhD Princeton Univ., 1981), University Microfilms Int., 1988, pp. 125–133; je me rallie au scepticisme d'Alexandre Galand, dans sa recherche en cours sur le tryptique de Bruxelles.

[5] Sur les relations entre Marguerite et Lalaing, voir e.a *Dames met Klasse. Margareta van York. Margareta van Oostenrijk,* cat. de l'exp. (Malines, Centre Lamot), éd. D. Eichberger, Leuven 2005, pp. 291–293.

Le château de Hoogstraten (transformé actuellement en prison) sera embelli de nombreuses oeuvres d'art, dont des tapisseries, et les époux s'assurent de leur mémoire dans la ville en commandant un fastueux mausolée chez Jean Mone, qui se trouve encore dans l'église Sainte-Catherine, ainsi qu'une tenture de choeur relatant la vie de leurs saints patrons Antoine et Elisabeth, sur laquelle nous reviendrons.

Les inventaires de ses objets textiles, ainsi que ceux de son épouse ont été publiés naguère mais n'ont jamais retenu l'attention des spécialistes[6]. Ils nous décrivent de nombreuses pièces dont les traces se sont perdues de nos jours, mais qui permettent de les évoquer en une « exposition imaginaire ».

L'inventaire de Malines et de Bruxelles, 1535–1536

Les documents les plus anciens contenant quelques tapisseries datent de 1535 et 1536 et furent établis dans les résidences des Lalaing à Malines et à Bruxelles. Malines fut la capitale administrative des Pays-Bas jusqu'en 1530, à la mort de Marguerite d'Autriche. Lalaing ayant été le confident de Marguerite, il était indispensable qu'il y eût sa résidence, mais ensuite le gouvernement se fixa à Bruxelles sous Marie de Hongrie ce qui explique aussi cette seconde résidence. On garda à Malines en 1535 encore deux suites, chacune comptant sept pièces. La première avec *personnaiges et vollerie* était très probablement une tenture où les dames exerçaient la chasse au faucon. C'était un genre à la mode vers 1520. En 1522 Pierre van Aelst vendit ainsi au jeune Charles Quint une tenture de *chasse et vollerie*. Les pièces conservées de cette époque trahissent une esthétique que l'on est enclin à attribuer actuellement aux ateliers de Paris[7]. La tenture de vènerie *et personnages* à Bruxelles se rapporte à la chasse à courre, exercice plus masculin, dès lors on la trouve dans la chambre de Monseigneur.

L'autre tenture à Malines, de *verdure faicte à enghien*, appartient à un genre très commun dans les Pays Bas. Enghien étant situé dans le Hainaut, terre d'origine des Lalaing, il n'est pas surprenant d'en trouver des tapisseries dans leurs collections. Les verdures enghiennoises étaient de types divers, soit à grandes feuilles d'acanthe à animaux, soit de végétation très variée de fleurs et plantes où se prélassent des animaux sauvages[8]. Erard de la Marck, prince-évêque de Liège, possédait en 1532 une tenture en sept pièces de *bestes sauvaiges venant dengwien*, qui correspond peut-être à un de ces types de verdure[9].

[6] La recherche a été effectuée principalement par des chercheurs locaux de Hoogstraten, et d'autres chercheurs hollandais, vu que les archives Lalaing sont conservées en grande partie dans celle des Culemborg à Arnhem, en Gueldre. Les inventaires cités ci-après ont été publiés par H.A. Enno van Gelder, *Gegevens betreffende roerend en onroerend bezit in de Nederlanden in de 16de eeuw* (Rijks Geschiedkundige Publicatiën. Grote serie, nr. 140), La Haye 1972, vol. I, pp. 17–54.

[7] Exemples: *Chefs-d'oeuvre de la tapisserie du XIVe au XVIe siècle*, cat. de l'exp. (Grand Palais), Paris 1973–74, pp. 142–146; Fabienne Joubert, *La tapisserie médiévale au Musée de Cluny*, Paris 1987, pp. 168–177; Christa C. Mayer Thurman, *The Robert Lehman Collection. XIV. European Textiles*, New York/Princeton 2001, pp. 8–11.

[8] Pour le premier type, voir la tenture de Vienne, Kunsthistorisches Museum, série XCI (Guy Delmarcel, *Tapisseries anciennes d'Enghien*, Mons 1980, pp. 42–45); des exemples du deuxième à Augsbourg et à Como (ibid., p. 18; Nello Forti Grazzini, *Arazzi del Cinquecento a Como,* Como 1986, pp. 89–94).

[9] J.K. Steppe et G. Delmarcel, op. cit., pp. 40, 48–49.

Enghiennoise aussi était la tenture *a tout des roses rouges à* Bruxelles, on peut y voir une tenture d'ornement floral.

La résidence de Malines comptait aussi un lit de camp et des tapisseries *de saintron*, donc de Saint-Trond, centre régional de production dans le Limbourg flamand. De nombreux documents de l'époque mentionnent de grandes quantités de tapisseries issues de cette ville, mais jusqu'à nos jours on n'est pas parvenu à en tracer des exemplaires, sauf une exception pour deux devants d'autel[10].

L'inventaire de Hoogstraten, 1548

Très différent est l'inventaire établi en 1548 au château de Hoogstraten même. Il comporte un grand nombre de pièces tant du défunt comte de Hoogstraten que de sa veuve. Les tissus les plus riches sont ceux de la chapelle: six tapisseries du Christ et de la Vierge contenant du fil d'or et d'argent, représentant le Gethsémani, la Crucifixion, la Descente de croix, la Pentecôte, la *passion et vengeance de notre seigneur* et la *louange de Notre Dame*.

Les deux derniers sujets sont difficiles à circonscrire. La *Passion et Vengeance* peut se rapporter à l'histoire de la soi-disant Vengeance par Titus et Vespasien détruisant Jérusalem en 70 de notre ère, thème développé dans une tenture de la fin du XVe siècle, et sur une pièce de vers 1520[11]. La *louange de Notre Dame* peut s'appliquer à de nombreuses tapisseries de dévotion mariale, genre qui eut un grand succès vers 1500 et dont les fameux « tapis d'or » de Jeanne la Folle à Madrid sont le plus célèbre exemple[12].

Les sujets de la Passion sont représentés par de nombreuses suites célèbres à fil d'or datant du premier quart du XVIe siècle, conservées e.a. à Aix-en-Provence, à Madrid, à Dresde et à Trente[13]. Il est d'autant plus regrettable que le document ne mentionne pas les dimensions de ces tissus, rendant une localisation actuelle presque impossible. On ne peut toutefois pas s'empêcher d'évoquer ici la célèbre tenture de la « Passion Carrée », tissée entre 1518 et 1524 pour Marguerite d'Autriche et conservée à Madrid[14]. On sait que cette tenture fut reprise dans une version plus moderne pour le roi Henry VIII d'Angleterre, la soi-disante Passion Alva, conservée à Washington, New York et Paris[15]. Il ne me semble dès

[10] Heinrich Göbel, *Wandteppiche, I. Die Niederlande*, Leipzig 1924, p. 462; Adolfo S. Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1993, p. 595.

[11] Voir A.S. Cavallo, op. cit., pp. 198–209; C.C. Mayer Thurman, op. cit., pp. 3–7.

[12] Patrimonio Nacional, série 1; Paulina Junquera de Vega et Concha Herrero Carretero, *Catalogo de tapices del Patrimonio Nacional. I. Siglo XVI*, Madrid 1986, pp.1–7; voir aussi Elisabeth Cleland, 'Small-Scale Devotional Tapestries – Fifteenth and Sixteenth Centuries. Part 1: An Overview', *Studies in the Decorative Arts*, XVI-2, Spring–Summer 2009, p. 115–140.

[13] Le meilleur aperçu en est livré par Michelangelo Lupo dans un livre qui fut largement son travail: *Gli Arazzi del Cardinale. Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter van Aelst*, éd. E. Castelnuovo, Trente 1990, pp. 118–270.

[14] Patrimonio Nacional, série 10. P. Junquera de Vega et C. Herrero Carretero, op. cit., pp. 49–53; Guy Delmarcel, 'De Passietapijten van Margareta van Oostenrijk (ca. 1518–1524). Nieuwe gegevens en documenten', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LXI, 1992, p. 127–160.

[15] Thomas P. Campbell, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven/ London 2007, pp. 190–195.

lors pas impertinent de supposer qu'Antoine de Lalaing, premier confident de Marguerite, ait pu commander lui aussi une réédition de quelques pièces de cette suite, comprenant *le Gethsémani*, *la Crucifixion*, la *Descente de croix*, également à fils d'or et d'argent (fig. 2).

En revanche, le dernier sujet, *l'émission du saint esprit que notre seigneur envoya à ses appotres*, ou la Pentecôte, n'est nullement habituel dans les suites de l'époque. La seule suite où il apparaît est celle de la Vie du Christ et de la Vierge, tissée en 1511 pour la cathédrale de Canterbury, et actuellement conservée à Aix-en-Provence, dans un style brabançon assez traditionnel[16]. Le plus bel exemple qui me soit connu est une pièce isolée dans les collections royales d'Espagne (fig. 3)[17]. Cette pièce, dont l'histoire antérieure est mal connue, date très probablement de la deuxième décennie du XVIe siècle, à juger de l'ornement des bordures, de l'absence de la marque de Bruxelles (obligatoire dès 1528) et du style même des personnages. La figure de la Vierge rappelle celles de l'entourage de Bernard van Orley, mais les visages émaciés et durs de la plupart des apôtres ressortissent à une esthétique différente, se rapprochant plutôt de la fameuse tenture de *l'Apocalypse* à Madrid, dont la genèse artistique se situe à la même période[18].

Tout aussi intéressantes et à la fois mystérieuses sont les *sept pieces de tappisseries de la vie de gresselidis* accompagnées d'un ciel et de trois gouttières, pièces formant un baldaquin ayant pu servir au-dessus d'un lit ou d'un trône. Cette suite avec l *'Histoire de Griseldis* passa ensuite à la résidence de Malines. Lorsque Malines fut conquise en 1584 par les troupes d'Alexandre Farnèse, elle fut délivrée au commandant Paul II de Carondelet, seigneur de Maulde. Elle retourna ensuite à la famille car l'inventaire après décès de Guillaume de Lalaing, quatrième comte de Hoogstraten, en mentionne sept pièces en 1590[19]. On en a perdu les traces depuis lors, et jusqu'à présent on n'a pas réussi à identifier cette histoire sur des tapisseries existantes. Elle connut néanmoins un certain succès en tapisserie, probablement dès la fin du XVe siècle. La mention la plus ancienne nous vient du Vatican, où l'inventaire du pape Léon X signale en 1518 une telle tapisserie venant de son prédecesseur Jules II (règne 1503–1513)[20]. Le cardinal Erard de la Marck possédait lui aussi une suite de sept pièces *de grisillidis* dès 1522 dans sa résidence de Huy[21]. Après le décès du roi Henry VIII d'Angleterre en 1547, *foure pieces of olde Tapestrie of Gresell* sont inventoriées au palais de Westminster[22]. En 1550, Don Fernando de Aragon, duc de Calabre, laissa au monastère de San Miguel de

[16] *Les Tapisseries de la Vie du Christ et de la Vierge d'Aix-en-Provence*, cat. de l'exp. (Musée des Tapisseries), Aix-en-Provence 1977, p. 39.

[17] Patrimonio Nacional, série 45/III. P. Junquera de Vega et C. Herrero Carretero, op. cit., p. 308; Concha Herrero Carretero, *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Patrimonio Nacional, Madrid 2004, pp. 120–121.

[18] Pour l'Apocalypse Patrimonio Nacional, série 11. P. Junquera de Vega et C. Herrero Carretero, op. cit., pp. 54–62; voir aussi Iain Buchanan dans Thomas P. Campbell (ed.) et alii, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York 2002, pp. 435–440 – La Pentecôte de Madrid y est signalée dès l'inventaire de 1621, voir C. Herrero Carretero, op. cit., p. 120–121.

[19] de Saint Genois, *Mémoires généalogiques pour servir à l'histoire des familles des Pays Bas*, Amsterdam 1780, I, p. 365; J. Lauwerijs, 'De graven van Hoogstraten', *HOK. Jaarboek van Hoogstratens Oudheidkundige Kring*, 33, 1965, p. 157.

[20] Hillie Smit, 'The tapestry collection of Pope Julius II (1503–1513): notes by Marcantonio Michiel in 1519', *Bulletin du CIETA*, 71, 1993, p. 51.

[21] J.K. Steppe et G. Delmarcel, op. cit., pp. 41 et 48.

[22] David Starkey (éd.), *The Inventory of King Henry VIII*, London 1998, p. 208, n°9711.

los Reyes à Valence une collection de tapisseries comprenant une *panno de la Griselda*[23].

L'histoire de Griseldis servait comme exemple de la patience conjugale féminine. Lors d'une partie de chasse, le marquis Gauthier de Saluces découvre Griseldis, une bergère qui prend soin de son vieux père. Le marquis lui propose de l'épouser à condition qu'elle lui témoigne une obéissance absolue[24]. Elle devint alors un modèle de patience et de fidelité. Ses deux enfants lui sont ôtés en bas âge, elle est renvoyée n'ayant qu'une chemise sur le corps, elle sert anonymement sa propre fille pendant douze ans, et finalement après d'autres péripéties elle peut rejoindre son époux, ému de tant de fidélité à ses ordres[25]. L'histoire apparaît dans la littérature française dès le XIIe siècle, elle fut popularisée par Boccace dans le *Décameron*, reprise ensuite en latin par Pétrarque et en anglais par Geoffrey Chaucer dans les *Canterbury Tales* (the Clerkes Tale) et très répandu à la cour de Bourgogne, entre autres par les manuscrits de la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel[26]. Certains épisodes se cachent peut-être dans ce groupe de tapisseries bruxelloises du début du XVIe siècle que l'on définit, faute de mieux, comme « scènes de cour »; espérons en retrouver un jour.

Mieux connu toutefois est l'aspect des *sept pieces de tappisserie de callicoute*. Il s'agit sans aucun doute de la tenture appelée aussi *à la manière de Portugal et d'Indie*, ou *à la manière de Calicut*, relatant les exploits réels et légendaires de Vasco da Gama en Inde, entre autres à la ville de Calicut ou Calcutta (fig. 4). La première mention date de 1504, une tenture vendue à l'archiduc Philippe le Beau, et toutes les cours d'Europe en possédaient par la suite, aussi Erard de la Marck: *six pièces de caravanne*, dès 1522 à Huy[27]. Les contemporains étaient fascinés par les récits de ces expéditions exotiques, aussi répandus par la gravure, e.a. de Hans Burgkmair. La production en était concentrée à Tournai, dans les manufactures de Jean Grenier et d'Arnould Poissonnier, qui se spécialisa quelque peu dans ce genre[28]. La tenture passa à Culemborg après la mort d'Antoine, elle y est mentionnée dans l'inventaire établi peu de temps avant le décès d'Elisabeth.

Enfin, et pas de moindre importance, étaient les tapisseries armoriées. Un tel décor textile pouvait être soit tissé ou brodé. A cette dernière technique appartenaient assurément trois pièces *de velours verd ouvrez de brancaiges* avec les armoiries et initiales des époux. De telles armoiries brodées sur fonds de velours étaient communes à l'époque et furent aussi très répandues en Espagne par les soi-disant « reposteros ». Un rare exemple de

[23] V. Vignau y Ballester, 'Inventario del duque de Calabria', *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, I, 1871, p. 285.

[24] C'est probablement cet aspect d'obéissance absolue qui incita Jules II à acquérir une tel sujet, voir note 20.

[25] L. Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les Mystères*, Paris 1880, I, pp. 180–185.

[26] Voir E. Golenitscheff-Koutouzoff, *L'histoire de Griseldis en France au XIVe et au XVe siècle*, Paris 1933, *passim*; Georges Doutrepont, *La littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*, Paris 1909, pp. 203–204 et 427. Très à propos était le titre du livre de William Forrest, *History of Grisild the Second*, publié en 1558, une biographie posthume de *Catherine d'Aragon*, la malheureuse épouse du prince Arthur d'Angleterre et ensuite de son frère le roi Henry VIII qui la répudia, cf. G. Mattingly, *Catherine of Aragon*, Boston 1941, p. 441.

[27] J.K. Steppe et G. Delmarcel, op. cit., pp. 41 et 48; fondamentale est l'étude de Maria Antonia Gentil Quina, *A Maneira de Portugal e da India. Uma Serie de Tapeçaria Quinhentista*, Lisbonne 1998.

[28] Jean-Paul Asselberghs, *La tapisserie tournaisienne au XVIe siècle*, cat. de l'exp., Tournai 1968, pp. 12–16.

l'époque est le ciel de baldaquin brodé aux armes des Gavre et La Marck aux Musées d'art et d'histoire à Bruxelles[29]. Les autres suites armoriées des Lalaing semblent bien être en tapisserie même. On est frappé par le grand nombre de tapisseries sur ce thème, quelques vingt-neuf pièces réparties sur trois suites. C'est un phénomène commun qui peut s'expliquer par le coût assez élevé de telles suites, les cartons devant être peints pour un commanditaire spécifique et ne pouvant pas être réutilisés pour d'autres. Trois suites comprenaient, outre des tapisseries murales proprement dites, aussi des tissus pouvant orner une chambre avec dais de lit (ciel et gouttières) et sièges (banquiers et coussins). Deux des suites présentaient deux ou trois couleurs de fond « damassées »: ces couleurs héraldiques étaient très probablement présentées sur un fonds imitant un dessin de damas ou de velours. Parmi les exemples conservés on peut noter les *Armes Croy-Melun*, autre famille hennuyère, datant de 1531, dont deux pièces se trouvent à présent au Musée de la Tapisserie à Tournai[30].
Sur une des suites, les armoiries étaient pendues au col d'une licorne, une héraldique rappelant celle de la célèbre suite de ce nom au Musée de Cluny à Paris. Est-ce la même qui portait des fontaines au milieu, présente à Culemborg en 1555: *mit den fontainen int midden ende de wapenen van Lalaing ende van Culenborch in schilden ende in ruyten*? Elle évoque un type de verdures du début du XVIe siècle où la Fontaine de Vie trône dans un enclos au milieu d'animaux, conservées entre autres à Glasgow et à Amsterdam (fig. 5)[31].

Une des tentures présentait les armes *de feu monsr. de Ville*, à savoir celles de Jean de Luxembourg, seigneur de Ville, le premier époux d'Elisabeth de Culemborg, décédé en 1508. Elle fut conservée par sa veuve.

Les tapisseries de Hoogstraten

Les Lalaing ne se limitèrent pas à conserver et à acquérir des suites de tapisseries pour eux-mêmes, ils offrirent aussi une tenture de choeur à l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten, édifice dont ils avaient financé en grande partie la construction. La tenture comporte six pièces, subsistant encore de nos jours sur place (figs. 6–10): trois (dont deux fragmentaires) sont vouées à la *Vie de saint Antoine*, les trois autres à la *Vie de sainte Elisabeth*, les deux patrons tutélaires des donateurs. Leurs armoiries sont comprises dans le tissage, ainsi que leur devise dans les bordures inférieures: « Nulle plus – ne moy aultre ». Elles étaient destinées à orner les stalles du choeur, construites entre 1532 et 1548, et elles sont mentionnées pour la première fois en 1557[32].

[29] Marguerite Calberg, 'Un dais du XVIe siècle aux armes de Gavre et de La Marck', *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire (Bruxelles)*, 1939, 2, pp. 34–40.

[30] Jean-Paul Asselberghs, *Tapisseries héraldiques et de la vie quotidienne*, cat. de l'exp., Tournai 1970, cat. n° 10. Un modèle plus ancien est la pièce aux armes d'Angleterre à Winchester College, de la fin du XVe siècle, cf. T.P. Campbell, op. cit., p. 81.

[31] Ebeltje Hartkamp-Jonxis et Hillie Smit, *European Tapestries in the Rijksmuseum* (Catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum, 5), Amsterdam 2004, pp. 45–47, n° 8; la collection Burrell à Glasgow possède plusieurs exemplaires encore inédits.

[32] Roel de Ceulaer et Willem Aerts, *De Sint-Catharinakerk te Hoogstraten* (Inventaris van het kunstpa-

Bien que ce soit une des rarissimes suites conservées sur place en Belgique, elle pose de sérieux problèmes d'attribution. Tant le style général des compositions que le dessin des personnages et édifices et le décor des bordures se rallie difficilement à la production connue des Pays-Bas méridionaux de l'époque. Deux hypothèses pourraient être suivies à mon avis, en attendant confirmation par un document d'archive péremptoire. On peut d'abord penser à un tissage à Enghien,ville du Hainaut dépendant des Lalaing où, comme nous l'avons vu, ils avaient acquis quelques suites de verdures qui se trouvaient en leurs logis à Malines et à Bruxelles. L'épigraphie des inscriptions, tissées en lettres foncées sur fond clair, dévie entièrement de la tradition flamande appliquant toujours le contraire, sauf précisément à Enghien. De telles lettres apparaissent sur les tapisseries armoriées de Marguerite d'Autriche, tissées à Enghien en 1528 et à présent à Budapest, et à la fin du siècle sur une tenture de Chasses, commandée à Enghien par les Lalaing et Croy, datée de 1589 et conservée à Enghien même[33].

Le dessin assez fruste laisse supposer un centre de création assez limité en cartonniers de qualité, mais ceci est quelque peu en contradiction avec les dessins assez raffinés des pièces enghiennoises connues. Dès lors, une autre piste à suivre serait une production allemande. La ville de Culemborg, siège de la famille d'Elisabeth, se trouve en Gueldre, région orientée fortement vers le Bas-Rhin à cette époque. Certaines caractéristiques comme la mise en page générale, les inscriptions, la division rigide en scènes séparées de colonettes sont évoquées par des tapisseries de centres allemands au milieu du XVIe siècle[34].

Conclusion

Antoine de Lalaing et son épouse possédaient un nombre assez réduit de suites. Le plus grand nombre de leurs tapisseries était constitué de pièces héraldiques et de thèmes de chasse. Deux ensembles s'en distinguent. *L'Histoire de Griseldis*, exemple de vertu féminine, remonte peut-être au XVe siècle tardif, mais *l'Histoire de Calicut* reflète bien l'intérêt contemporain pour les sujets exotiques d'actualité. Enfin, le groupe le plus précieux est formé par les pièces religieuses destinées à la chapelle, des tapisseries d'or de la Passion, la Pentecôte et la dévotion à Marie, qui s'insèrent assurément dans la production de luxe de telles suites à Bruxelles à cette époque.

trimonium van de provincie Antwerpen, 2), Gand 1988, pp. 231–238; Roel de Ceulaer et Yvan Maes, 'De wandtapijten van de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten. Een conserveringsbehandeling', *M & L.*, 10–4, 1991, pp. 28–35.

[33] G. Delmarcel, *Tapisseries anciennes*, op. cit., pp. 14–17 (Budapest); Guy Delmarcel, *La tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*, Paris 1999, pp. 168 et 172–173.

[34] Voir des exemples chez Heinrich Göbel, *Wandteppiche. III. Teil. Die Germanischen und Slawischen Länder*, vol. II, Berlin 1934, planches 3–4, 26 et 78.

Doc. I.

Extraits de l' inventaire de la maison de Lalaing à Malines, 1 octobre 1535, et de Bruxelles, 15 mars 1536

(Arnhem, Rijksarchief in Gelderland, archief Culemborg, liasse 244)

Malines

A la garde robbe:

Un lydecan acoustré de chiel et goutière de **saintron**

A la grande garde robbe:

Onze pièces de tapisserie **a b c** grandes que petites et viii coussins de mesmes

Douze pièces de tapisserie de muletz (..)

Sept pièces de tapisserie de **personnaiges et vollerie**, ung ciel et gouttière de mesmes

Cincq pièces de tapisserie de **saintron**

Sept pièces de tapisserie de **verdure faicte à enghien** servant à la sallette en hault

Bruxelles:

En la chambre de monseigneur:

Cincq pieces de tapisserie de la **vènerie et personnages**

En la chambre ou mgr et madame couchent:

Deux petitz tapitz veluz lun sevant sur la table et lautre sur le buffet

Deux tapis velus a metre devant les lits

Neuf pieces de tapiz **a tout des roses rouges** et trois coussins de mesme tout ouvraige **denghien**

Doc. II.

Extraits de l' inventaire du château de Hoogstraten, 1548

(Arnhem, Rijksarchief in Gelderland, archief Culemborg, liasse 246)

Fol. 8 r°: *Tapisseries servant à la chapelle*

Une pièce de tapisserie de fil dor et de soye, la figure de **l'émission du saint esprit** que notre seigneur envoya à ses appotres

Item une autre piece de tapisserie aussi de fil dor et de soye, la figure de notre seigneur estant avec ses trois apostres prianrt dieu son père au **jardin dolivet**

Item encoires une grande pièce de tapisserie de fil dor et de soye, de la passion **notre seigneur estant en croix** les deux larrons a dextre et a senestre

Item encoire une autre pièce de tapisserie de fil dor et de soye aussi de la passion notre seigneur **de la descente de la croix** et quil alla delivrer les saints peres hors du limbe

Item encoire une grande piece de tappisserie de fil dor et de soye de **la passion et vengeance de notre seigneur**

Item une autre petite piece de tappisserie de fil dor et de soye **a la louenge de notre dame**, de une

aulne de large, et cinq quartiers de long

Fol. 9 r°: *A lorratoire de la chapelle*

Item trois pieces de tapisserie de velours verd ouvrez de brancaiges au mylieu **armoiez des armes** de mondit seigneur et de madame, et aux quatre cornetz A et Y

Fol. 33 r°: *Tapisseries*

Douze pieces de tappisseries **du duc Jehan**

Item sept pieces de tappisseries de **la vie de gresselidis**, le ciel trois gouttieres de mesmes armoyez des armes de mondit seigneur et de madame, les franges desdites gouttieres de rouge verd et jaune
Et six coussins de mesmes

Item sept pieces de tappisserie **de callicoute**

Item huict pieces de tappisserie rouge blanc et jaulne damasse **armoie des armes de mondit seigneur et de madame**, a la bordure plusieurs a et y, et la devise 'non pourtant', ung ciel trois gouttieres de mesmes les franges rouge blancq et jaulne, deux pieces a mectre alentour du lict, ung bancquier et six coussins tout de mesmes

Item unze pieces de tappisserie blanc et tenne damasse armoiez des **armes de monsr** au millieu.
Item dix pieces de tapisserie rouges et verdes **La licorne** au millieu ayant a son col les **armes de lalaing et de viefville**, ung grand ciel, quatre gouttieres de mesmes, les franges verdes rouges et jaulnes, couverture du lict, ung banquier, quatre coussins pareils a la tapisserie et quatre gourdines de soye verde et rouge

(fol . 33 v°)
Item treize pieces de tappisserie de verdure armoiez des **armes de feu monsr. de Ville**, ung grant ciel et gouttiere tenant ensemble de mesmes, les franges verdes rouges et blanches, couverture du lict pareil a la tappisserie, deux gourdines de taffetaf violet, ung banquier pareil audit lict

Doc. III.
Extraits de l' inventaire du château de Culemborg , 25 mai 1555, sur ordre d'Elisabeth de Culemborg
(Arnhem, Rijksarchief in Gelderland, archief Culemborg, liasse 248)

Als eerst de tapecerie hangende hier te Culenborch in mijn slaepcamer mit **den fontainen int midden** ende de wapenen van Lalaing ende van Culenborch in schilden ende in ruyten (daer syn acht stucken ende staen inden grooten inventaris van hoochstraten folio xxxiii)

noch de tapecerie hangende inde salette, oic **mit de wapenen** van Lalaing ende van Culenborch, alle de tapecerie mit de devise « non pourtant » (daer syn acht stucken ende staen inden voirs. inventaris eodem folio)

een tapecerie van **Callicoute** (daer syn soeven stucken, folio xxxiii).

Guy Delmarcel

ANTOINE DE LALAING, CONSEILLER DE MARGUERITE D'AUTRICHE, ET SES TAPISSERIES

tekst: s. 117–125



1. *Antoine de Lalaing, seigneur de Hoogstraten* – dessin dans le "Recueil d'Arras", attribué à Jacques Le Boucq (+1573), deuxième moitié XVIe siècle. Arras, Bibliothèque municipale, fol. 142 r°



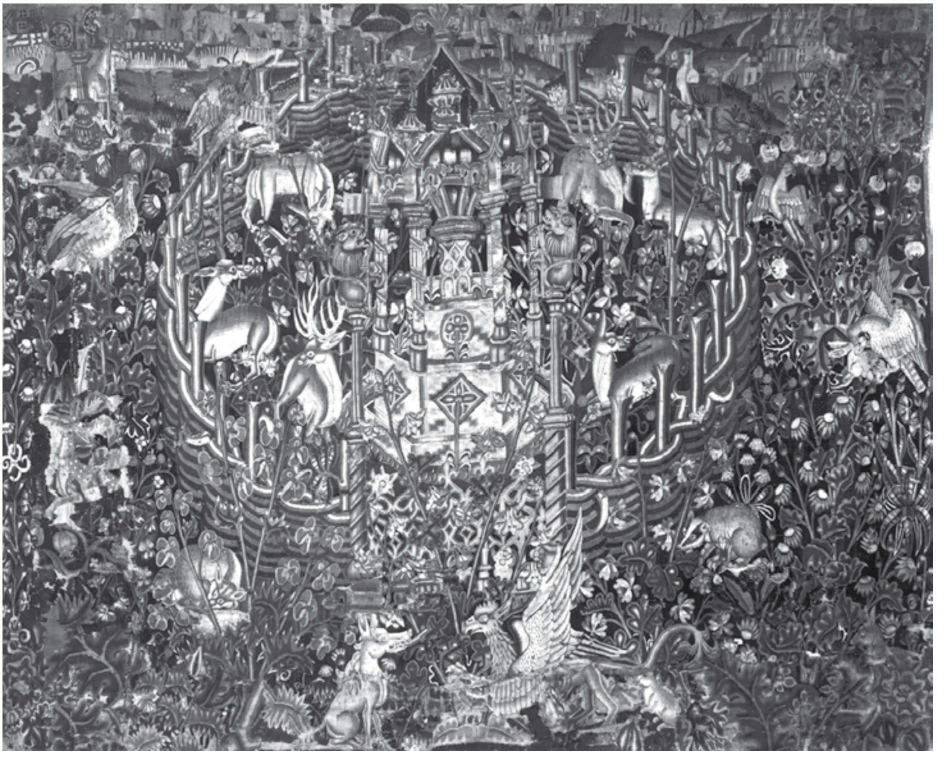
2. *Descente de croix* – tapisserie, manufacture de Pierre de Pannemaker, 1580-1522.
Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005690



3. *La Pentecôte* – tapisserie, manufacture bruxelloise non identifiée, vers 1525.
Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10005817



4. *Histoire de Calicut, Chasse au Lion* – tapisserie de Tournai, début XVIe siècle.
Ancienne collection Dreux-Brezé, localisation actuelle inconnue



5. *La Fontaine de Vie* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, premier quart XVIe siècle.
Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BK-17256



6. *Vie de Sainte Elisabeth* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: les fiançailles; les adieux de sa famille; le mariage. Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine



7. *Vie de Sainte Elisabeth* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: Elle lave les pauvres; elle reçoit un manteau d'or d'un ange; elle accueille des chevaliers. Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine



8. *Vie de Sainte Elisabeth* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: elle fait pénitence; Dieu lui apparait sur son lit de mort; les pauvres saluent son tombeau. Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine



9. *Vie de Saint Antoine abbé* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: le petit Antoine mené à l'église par ses parents, Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine





10. *Vie de Saint Antoine abbé* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: la torture des démons. Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine



11. *Vie de Saint Antoine abbé* – tapisserie, Pays-Bas méridionaux, 1532-1557: Antoine en prières; les adieux de ses confrères; la mort Hoogstraten (Belgique), église Ste. Catherine

MAURESKI THOMASA GEMINUSA – PRÓBA REKONSTRUKCJI WZORNIKA

Punkt wyjścia dla niniejszych rozważań stanowi duża karta z naklejonymi miedziorytami przedstawiającymi skomplikowane wzory maureskowe[1]. Odbitki na ogół charakteryzują się wyraźnymi kreskami, zachowującymi ciemny i mocny kolor farby drukarskiej. Tym niemniej wszystkie noszą ślady późniejszego, intensywnego wykorzystywania; najpewniej z powodu zniszczenia marginesów wiele obcięto wokół wzoru, czasami włącznie z fragmentami kompozycji. Naklejenie na kartę – choć nie należy do rekomendowanych zabiegów konserwatorskich – uratowało zespół od całkowitego zniszczenia. Na planszy znalazły się również późniejsze dodatki: numer aukcyjny, oznaczenia proweniencyjne oraz wskazówki bibliograficzne[2]. Zespół pochodzi ze zbiorów Gabinetu Rycin PAU, z części przywiezionej w 1931 r. z Biblioteki Polskiej w Paryżu, a przekazanej tam w testamencie przez Macieja Wodzińskiego (1782–1848), który zakupił kartę na aukcji zbiorów Franza von Sternberg-Manderscheidt (1764-1830) w Dreźnie w 1838 r. za 11 groszy saskich[3]. Szczęśliwie, kolejni właściciele, z braku pomysłów lub funduszy, ograniczyli do minimum ingerencję w wygląd planszy i sposób jej zakomponowania.

Ryciny te pozostają skromnym świadectwem wielkiej popularności ornamentu maureskowego, przypadającej w Europie na czas od około połowy XVI w. po lata siedemdziesiąte. Ten wywodzący się ze sztuki arabskiej – zazwyczaj – płaski ornament, komponowany był z przeplatających się, silnie stylizowanych wici roślinnych z listkami i kwiatami, symetrycznych, szczelnie wypełniających pole dekoracji[4], wzbogacany symetrycznymi układami listew. Chętnie stosowany przez rzemieślników, a zwłaszcza złotników (dekoracje emalierskie), hafciarzy, stolarzy, płatnerzy (zwłaszcza we wzorach wykonywanych w technice damaskinażu), ale również przez rzeźbiarzy, malarzy i miniaturzystów; ponadto w dekoracjach książkowych. Wśród znanych realizacji wymienić można zarówno przedmioty o niewielkich rozmiarach (np. klejnotowe zawieszenia), jak i wielkoformatowe dekoracje ścian[5].

Autorem, jak należy przypuszczać wszystkich, maureskowych wzorów w Gabinecie Rycin jest Thomas Geminus (ok. 1500–1562), rytownik najpewniej flandryjskiego pochodzenia[6], ok. 1545 r. osiadły w Londynie. W 1548 r. wydał zbiór rycin zadedykowany królowi

[1] Kraków, Biblioteka Naukowa PAU i PAN, Gabinet Rycin, inw. 37353–37377. Karta (372 x 527 mm), pośrodku nierozpoznany filigran (połączone szeryfami: litery IW lub rzymska liczba lub IV); usytuowanie narożników wzorów wyznaczone nakłuciami. Miedzioryty, odbitki o wymiarach zróżnicowanych ze względu na stopień obcięcia (14–46 x 62–81 mm), część o wytartych kreskach, odbita ze zniszczonych płyt (inw. 373355, 37356, 37370).

[2] Każda rycina opatrzona obecnym nr inw. Recto karty: pieczęć PAU (dwukrotnie); nr aukcyjny „1350" (w prawym dolnym rogu, atramentem); dawny nr inw. Gabinetu Rycin PAU: „13952"; napis: „(–25 sztuk)" (w lewym górnym rogu, ołówkiem); ponadto przy inw. 37355 napis „Berl.96.1" (ołówkiem). Verso na krawędzi: *Thomas Geminus 1548* (ołówkiem).

[3] *Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Franz v. Sternberg-Manderscheid*t…, Dresden 1838, 2, s. 148, kat. 1350: „25 aufgezogene Blättchen Schnirkel und Blumenwerk, Goldschmiedtsarbeiten, welche zu verschiednen Verzierungen benutzt wurden 16mo. et 32mo."

[4] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych,* wyd. 2, Warszawa 1997, s. 252.

[5] P. Jessen, *Das Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter,* Berlin 1920, passim.

[6] Choć brzmienie nazwiska skłania do rozważania włoskich korzeni rodziny rytownika (*ageministi* to weneccy

Edwardowi VI (1537–1553) zatytułowany *Morysse and Damashin renewed and encreased Very profitable for Goldsmythes and Embroiderars by Thomas Geminus at London Anno 1548* – uważany za pierwszy angielski wzornik ornamentalny.

Do literatury naukowej zespół został wprowadzony dopiero w 1917 r. przez Campbella Dodgsona (1867–1948)[7]. Uczony opisał egzemplarz przechowywany w Landesmuseum w Münster, pozyskany do zbiorów przez ówczesnego dyrektora muzeum, Maxa Geisberga (1875–1943) z czynnego na terenie Westfalii warsztatu złotniczego. Dodgson wykorzystał sposobność, jaką było wypożyczenie wzornika do British Museum, w związku z planowaną wymianą zbiorów. Z powodu wybuchu I wojny światowej przedsięwzięcia nie zrealizowano, a wzornik zwrócono Niemcom. W 1920 r. udało się British Museum, z pomocą *Burlington Magazine*, pozyskać dwa dublety ze wspomnianego zbioru[8]. Całościowego opisu albumu – bazując na notatkach Dodgsona – dokonał Arthur M. Hind (1880–1957), opatrując tekst wyborem 21 spośród 27 zawartych tam wzorów Geminusa (wraz z kartą tytułową)[9]. Obecnie pozycję tę przechowuje Universitäts- und Landesbibliothek w Münster, do której trafiła już po II wojnie światowej[10].

W literaturze (a także na stronach internetowych) pojawiają się wzmianki o innych egzemplarzach rycin maureskowych wiązanych z Geminusem. Zaginiony, niestety, zespół z Kunstbibliothek w Berlinie, wraz kartą tytułową, liczył również 27 rycin[11]. W dostępnych on-line katalogach zbiorów angielskich wyszczególniano dwie – wspomniane powyżej – odbitki w British Museum i cztery w Victoria & Albert Museum[12]; wszystkie kompozycje powtarzają się też w niemieckim egzemplarzu wzornika. W Herzog Anton Ulrich-Museum

rzemieślnicy trudniący się inkrustacją) – P. Thornton, *Form & Decoration. Innovation in the Decorative Arts 1470–1870,* London 1998, s. 33.

[7] „Proceedings of the Society of Antiquaries", 28 VI 1917, s. 210.

[8] Londyn, British Museum, inv. 1920,1116.36 oraz 1920,1116.37 – http://britishmuseum.org/research/search_the_collection_datebase/search_object... (dostęp 20 IX 2010).

[9] A. M. Hind, *Engraving in England in the sixteenth and seventeenth Centuries*, I: *the Tudor Period,* Cambridge 1952, s. 55–56, poz. 6, pl. 25–27. Album (75 x 125 mm), pozbawiony przedniej okładki i znacznej ilości kart na początku, składał się ponadto z innych serii rycin: dwóch z ilustracjami do Nowego Testamentu (36 rycin Monogramisty H.S.D. wg Pietera van der Borcht oraz 18 Virgila Solisa) i 13 mauresek Monogramisty GG z ok. 1550. Ryciny (poza k. tyt. i pierwszą ze wzornika Geminusa) umieszczono na zmianę na stronach verso i recto, z pozostawieniem dwóch stron pustych. Liczba rycin Geminusa wynosiła 27 (k. tyt. i 26 nienumerowanych mauresek oraz jedna, zachowana fragmentarycznie na wydartej karcie, ewentualnie dublet; wym. płyt: ok. 48 x 80 mm); pozostałe dwie ryciny będące dubletami trafiły do British Museum.

[10] Album składa się z 27 projektów Geminusa (k. tyt. i 26 maurezek) i ryciny Monogramisty GG, oprawiony najpewniej w czasie użyczenia zbioru do Anglii, co skutkowało umieszczeniem wszystkich rycin na stronach recto. Za wiadomość o miejscu przechowania i podzielenie się szczegółowi informacjami podziękowania zechce przyjąć dr Peter Fuhring z Fundation Custodia w Paryżu.

[11] *Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin–Leipzig 1939, s. 41, kat. 255 – dwie z nich reprod.: R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhundert*, 1:*15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig 1925, pl. 96.1 (jako Du Cerceau) i 96.2 oraz R. Berliner, G. Egger, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 19. Jahrhundert*, 1, München 1981, nr 455 (jako Du Cerceau), 458. Natomiast nr 456 to najpewniej oryginał Du Cerceau, a nr 457 – kopia wg Du Cerceau, odmienna od wzoru Geminusa. Niewykluczone, że ta sama maureska figuruje w: A.M. Kesting *Anton Eisenhoit, ein westfälischer Kupferstecher und Goldschmied*, Münster 1964, il. 98 – z powołaniem: Berliner, op. cit, (bez nr planszy). Za informację o losie wzornika podziękowanie zechce przyjąć dr Franz Bischoff.

[12] Londyn, V&A Museum, inw. 19009, 190011–19013 – http://collections.vam.ac.uk/search/?listing_type=&offset=0&limit=15&narrow=&q=geminus&commit=Search ...; Hind, op. cit., s. 56 wspomina o 5 rycinach.

w Brunszwiku znajdują się cztery maureski[13], spośród których jeden wzór nie pojawia się w egzemplarzu w Münster[14]. Jeżeli zaś chodzi o kolekcje polskie, to zbiór w Gabinecie Rycin PAU pozostaje ewenementem[15].

Należy zaznaczyć, że piętnaście kompozycji z naszego zbioru odpowiada dokładnie rycinom z biblioteki w Münster, zarówno jeżeli chodzi o przebieg wici i listew, odległości miedzy motywami, kształt liści, jak i zastosowany rodzaj szrafowania. Można stąd wysnuć wniosek, że pozostałych dziesięć mauresek – podobnie technicznie wykreślonych, o tych samych wymiarach, pochodzących z jednego zbioru – powinno należeć do tego samego wzornika[16]. Tym samym ilość znanych wzorów Geminusa (poza kartą tytułową) wzrasta z 26 do 36, zaś po dodaniu jednego w Herzog Anton Ulrich-Museum, do co najmniej 37 rycin wzornikowych. Ponadto, porównując jakość odbitek, nie można wykluczyć dwukrotnego odbicia płyt – fakt ten mógł znacząco wpłynąć na ilość zachowanych egzemplarzy.

Wzory zbudowane są z charakterystycznej wici roślinnej (niektóre z dodatkowymi listwami) i występują w kilku odmiennych układach kompozycyjnych wewnątrz pojedynczej linii obramiającej. Część (w tym wszystkie z listwami) wpisano w prostokątny kształt płyty miedziorytniczej; inne ukształtowano niezależnie od prostokątnego pola. Te ostatnie albo wpisano w wykreślone figury geometryczne (od jednej do ośmiu, w kształcie kwadratów, kół lub trapezów) albo rozrzucono w obrębie płyty. Wiciom towarzyszą dodatkowe drobne elementy w formie kropek, czteropłatkowych kwiatów, listków widocznych z dwóch stron, czasem z otworami. Rytownik biegle wykreślał skomplikowane zwoje wici, tylko w nielicznych przypadkach wykraczając poza przebieg (co nie zostało wyretuszowane). Wnętrza listków, kwiatów, kulek i pączków wypełniał równoległymi, skośnymi kreskami szrafunków. Wprowadzone w kilku kompozycjach listwy (wąskie, częściej szerokie) tworzą symetryczne układy: wzajemnie się krzyżują nałożone na spodnią wić roślinną. Listwy wypełniono krzyżującymi się kreskami szrafrunku, przebiegającymi zarówno pod kątem prostym, jak i skośnie, co zapewne uzależnione było od kierunku wypełnienia elementów obok. Miejscami kreski położone są niedbale, nie wypełniając wyznaczonego pola albo wykraczają poza nie. W wzorach z szerokimi listwami: wypełniającymi naroża (Aneks, nr 2), zwężonymi pośrodku (Aneks, nr 8) i kolistymi w narożach (Aneks, nr 21) – skrzyżowania zaznaczono przerwaniem przebiegu taśmy. W dwóch wzorach z listwami w segmentach (Aneks, nr 4) i gwiaździstymi (Aneks, nr 6) – elementy te nałożono bezpośrednio na siebie. Jeżeli chodzi o kartę tytułową (Aneks, nr 1) – rytownik odbiegł od maureskowych motywów, obramienie dla napisu tworzy kartusz okuciowo-zawijany (rollwerkowy), bliski

[13] I. O'Dell-Franke, *Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis,* Wiesbaden 1977, kat. ex 164–167; http://kk.haum-bs.de/index.php?ausgabePage=5& (dalej jako: Solis, ex). Wzór Solis, ex 115 (maureska z wicią w kole), powiązany przez autorkę z Geminusem, wydaje się odbiegać – m.in. kształtem listków – od rycin zawartych w omawianym wzorniku.

[14] Siedem fryzów maureskowych (Solis, ex 167): http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/index.php?selTab=3&currentWerk=32723&

[15] Ten stan rzeczy może wynikać zarówno z braku wzorów, jak i niewielkiego zainteresowania czy sposobu katalogowania anonimowych (zwykle) rycin. Jedynie (?) w Muzeum Narodowym w Warszawie, znajduje się francuska edycja *Metamorfoz* Owidiusza, (inw. MNW Gr. Ob. Alb. 1788) z drzeworytniczymi obramieniami kart w różnych wariantach, wśród których występują też dekoracje maureskowe.

[16] Weryfikacja tego sądu wymagałaby odnalezienia tych samych rycin we wzorniku z zachowaną kartą tytułową opatrzoną określonym nazwiskiem ich twórcy.

kompozycjom Cornelisa Bosa (ok. 1510–przed 1566). Podobne układy przestrzennych listew z otworami i skrętami występują w jego wzorach datowanym od ok. 1540[17].

Biorąc pod uwagę fakt częstego kopiowania przez Geminusa prac innych autorów[18], a także padające w tytule określenie „renewed" oraz „encreased" – uznaje się za pewnik istnienie pierwowzorów serii mauresek. Hind wymienił tytułem przykładu notowane w literaturze wzorniki[19]. Inni badacze wskazali na bezpośredni związek miedziorytów z kreacjami Jacquesa Androuet Du Cerceau (1520–1586)[20], jednego z najbardziej wpływowych twórców wzorów ornamentalnych.

Definitywne, w tym ilościowe, określenie wspomnianej zależności na razie nie jest możliwe, gdyż dotąd niewiele wiadomo o samych pierwowzorach. Niewątpliwe pozostaje datowanie oparte o nadanie autorowi w 1545 r. królewskiego przywileju wydawniczego na druk: „les ouvrages & figures d'architectes, armes, moresques & compertement"[21]. Z tym zapisem łączone są obecnie trzy serie mauresek formatów małych, średnich i dużych. Problematyczne pozostaje ustalenie ilości rycin w seriach, wykorzystanie przez autora wcześniejszych wzorów[22], ewentualne kolejne wydania (z retuszowanych płyt), a zwłaszcza późniejsze kopie. Jednym z podstawowych powodów tego stanu rzeczy – podobnie jak w przypadku prac Geminusa – pozostaje niewielka ilość znanych odbitek, często w złym stanie zachowania, pozbawionych sygnatur i znaków wodnych (czasem nierozpoznawalnych z powodu naklejenia). W dodatku niewielkie kompozycje wykazują znaczne skomplikowanie układów, a pozbawienie ich rzucających się w oczy wyróżników, czyni je niemal identycznymi. Pewną rolę odgrywa też brak zainteresowania badaczy tak niepozornymi i mało znaczącymi produkcjami. Uwagi powyższe dotyczą również innych wzorów francuskiego mistrza. Ograniczając się jednak do wąskiego zakresu projektów maureskowych Du Cerceau, wypada wspomnieć o nierozstrzygniętych problemach powiązania tzw. wielkich mauresek z drzeworytniczym wzornikiem Wyssenbacha z 1549 r. czy datowania

[17] S. Schele, *Cornelis Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm 1965, passim. Podobne motywy znajdują się na k. tyt. wzornika maureskowego z kopiami drzeworytów F. Pellegrino (ok. 1540 lub ok. 1544) – Schele, op. cit., s. 19–20, 194, kat. 215. Zastosowanie odmiennego ornamentu mogło wpłynąć na tezę Hinda (op. cit., s. 56) o odmienności wykonania karty tytułowej i wzorów.

[18] Ilustracje do: *Compendiosa totius Academiae delineatio*… (London 1545) powstały w oparciu o drzeworyty Jana Stephana van Calcar w: A. Vesalius, *De Fabrica Humani Corporis Libri Septem*…, Basel 1543 – Hind, op. cit., s. 48–52, poz. 3. Podobnie przypisywane mu ilustracje w: *The byrth of Mankynde*… (London 1540) skopiowane z oryginalnego podręcznika położnictwa E. Roesslina (1512/1513) lub jego kopii z 1532 – ibid., poz. 4). Również kompozycja najwcześniejszej k. tyt. *Compendiosa*… przypominać ma wzory Pietera Coeck van Aelst (ibid., s. 43–44), zaś późniejsza – z portretem Elżbiety I (ibid., poz. 2) – oparta jest o obramienie wymyślone ok. 1550 r. przez E. Vico dla reprezentacyjnego portretu Karola V (B. 251).

[19] Hind, op. cit., s. 56 wymienił wzorniki: koloński Petera Quentela, 1529 (bez wzorów zbieżnych z serią Geminusa) oraz paryski Gormonta (Hierosme de Gourmont), 1546, będący właściwie kopią wzornika Cornelisa Bosa opartego m.in. o inwencje Francesco Pellegrino z 1530 – Schele, op. cit. s. 191–194, kat. 215.

[20] *Katalog der Ornamentstichsammlung*… , s. 41, nr 255 (z 27, 24 ryciny wg mauresek małego formatu); J.F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London–New York 1976, s. 113; P. Fuhring, *Catalogue sommaire des estampes,* [w:] *Jacques Androuet du Cerceau "un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France"*, red. J. Guillaume, współpr. P. Fuhring, Paris 2010, s. 305, kat. M1.

[21] P. Fuhring, *L'oeuvre gravé*, [w:] *Jacques Androuet du Cerceau*…, s. 46–47.

[22] E. Leutrat, *Les debuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520–1565*, Geneva 2007, s. 245 – maureski Mistrza JG zapewne pierwowzorami dla Du Cerceau. Fuhring, *Catalogue*…, s. 305 – nie przecząc, zaznacza, że przejmowanie mogło przebiegać na odwrót.

wzorów średniego formatu[23]. Obie serie liczyły najpewniej po 20 rycin; maureski małego formatu – jak się przyjmuje – 44. Ilość ta została ustalona przez pierwszego monografistę twórczości Du Cerceau, Henry de Geymüller (1839–1909), który oparł się na zawartości albumu w zbiorach Bibliothèque nationale w Paryżu[24], który powstał w wyniku prac podjętych tam po połowie XIX w. Zgodnie z praktyką, typową dla dziewiętnastowiecznego kolekcjonerstwa, dążono do tworzenia reprezentatywnych ilustracji oeuvre poszczególnych rytowników. Pracownicy Bibliothèque nationale kompletując prace Du Cerceau mieli do dyspozycji kilka historycznych kolekcji, które skwapliwie połączyli w nowych albumach[25]. Działanie to doprowadziło m.in. do zniszczenia kolekcji Michela de Marolles (1600–1681), a na etapie łączenia rycin – do pomieszania wzorów oryginalnych z ich kopiami. Obecnie sprawia trudność określenie ilości oryginałów; z pewną ostrożnością można stwierdzić, że jest ich 37, pozostałe 9 stanowi kopie[26].

Pewne nowości mogą wynikać z porównania zbioru w Bibliothèque nationale (najobszerniejszego z dotąd znanych)[27] z 37 znanymi miedziorytami Geminusa. Wśród mauresek małego formatu, w Paryżu odnaleźć można pierwowzory dla: 19 rycin z naszego zespołu (w dwóch przypadkach odbitki są identyczne – Aneks, nr 7, 19), 11 z Münster oraz jednej w Brunszwiku[28]. W sumie – używając właściwej dla siebie techniki miedziorytu – Geminus wykonał odwrócone kopie 31 rycin[29] (Aneks, nr 3–7, 9–10, 12–16, 18–20, 23–38). Zachowując wymiary pierwowzorów, miejscami uprościł wzór nie umiejąc oddać – obecnego w oryginale Du Cerceau – konsekwentnego przebiegu wici, wszechobecnej symetryczności czy wyglądu dwustronnych listków oraz ich kombinacji. Dalej idące zmiany widoczne są tylko w niewielu przypadkach[30]. Wielka winieta (Aneks, nr 19), jak przed chwilą wspomniano, stanowi kolejny egzemplarz ryciny zachowanej w Paryżu – najpewniej gdzie indziej należy więc szukać oryginału tej kompozycji[31].

We wzorach Geminusa uderza brak odpowiedników dla trzech kompozycji z układami listew krzyżujących się w skomplikowanych skrętach (Aneks, nr 2, 8, 21) – choć w rycinach Du Cerceau pojawiają się dwa wzory z listwami tworzącymi segmentowe „ruszty”

[23] Podstawowa literatura w: Fuhring, *Catalogue*…, s. 305–306, kat. M2, M3.

[24] H. de Geymüller, *Les Du Cerceau, leur vie wet leur oeuvre*, Paris–Londres 1887, s. 320–321 (oprac. H. Destailleur, H. de Geymüller). Seria *Petite suite des nielles* (lub III seria) obejmowała 128 motywów na 44 planszach.

[25] Fuhring, *L'oeuvre*…, s. 36.

[26] Paryż, Bibliothèque nationale Département des Estampes et de la photographie, sygn, Ed.2o, 4° – 46 małych maurese k, z których 43 objęto ołówkową numeracją (nr 21–63), przy czterech widnieją ołówkowe uwagi: „titre” oraz „double” i „contre partie” – te ostatnie nie pokrywają się z brakami w numeracji. Wg wstępnego oglądu za kopie należy uznać maureski: nr 28, 37, 34 (Geminus), 38, po nr 40, po nr 45 (Geminus), 49, 53, 58. Album ten najpewniej opisuje Geymüller, op. cit.

[27] Peter Fuhring zechce przyjąć podziękowania za podzielenie się tą konstatacją.

[28] Solis, ex 167.

[29] Czyli o 5 więcej niż cytowano dotąd – *Katalog der Ornamentstichsammlung*…, s. 41, nr 255 (24 wzory); Fuhring, *Catalogue*…, kat. M1 (26 kopii wg Du Cerceau).

[30] Wzór z maureskami na planie kwadratu odbiega od pierwowzoru – Aneks, nr 36. W pionowej mauresce z wiciami sercowymi zmieniony układ łodyg – Aneks, nr 25.

[31] Oryginalną pracą Du Cerceau może być maureska w zbiorach MAK w Wiedniu, inw. KI 2498 F-14 S-38 Z-13 http://www.ornamentalprints.eu/sdb/do/detail.state?obj_id=1416&obj_index=7&returnstate=search (dostęp 20 IX 2010).

motywów (Aneks, nr 4, 6), które można duplikować tworząc większe kompozycje. Rozwiązania Geminusa pozostają bliższe drzeworytom uważanym tradycyjnie za prace Bernarda Salomona (1506/10–ok. 1561)[32]. Obecność w angielskim wzorniku innych niż Du Cerceau, kompozycji odpowiadałaby tytułowemu określeniu „encreased", choć – na razie nie można wykluczyć istnienia ryciny, którą można będzie uznać za pierwowzór Du Cerceau.

Do pozostałych trzech kompozycji ze wzorniku Geminusa również brak pierwowzorów. Dwie ryciny ze wzorami w sześciu trapezach II i III (Aneks, nr 11, 17) oraz tzw. maureska z wicią w prostych odcinkach (Aneks, nr 22) na tyle znacząco zbliżają się do francuskich kompozycji[33], że najprawdopodobniej powstały według nie znanych rycin mistrza. Być może – zwłaszcza w przypadku niewielkich i prostych trapezów – rytownik skorzystał z własnej inwencji. Pomimo tego zastrzeżenia, w oparciu o ryciny Geminusa, można pokusić się o ilościową rekonstrukcję wzornika Du Cerceau i wspomnianą liczbę 37 rycin powiększyć o wielką winietę, dwie kompozycje z trapezami i jedną z wicią w prostych odcinkach – co dałoby w sumie co najmniej 41 wzorów francuskiego mistrza.

Maureski Du Cerceau znalazły – poza Geminusem – również innych naśladowców. Dowodzi tego zawartość wspomnianego albumu z Bibliothèque nationale, w którym oryginały pomieszano z anonimowymi kopiami (z tego najpewniej powodu w numeracji pominięto trzy odbitki) oraz z dwoma rycinami Geminusa (Aneks, nr 7, 19). Niewykluczone, że kompozycje powtarzające się w odwróconych kopiach pochodzą z siedemnastowiecznego wydawnictwa Pierre Mariette[34] (zapewne Pierre I, 1603–1657). Zanotowano też istnienie kopii odbitych na włoskim papierze, które mogły powstać dla rzymskiego wydawnictwa *Speculum Romanae Magnificentiae*[35]. Ponadto biblioteka Museum für Angewandte Kunst w Wiedniu przechowuje anonimowe ryciny oparte o wzory Du Cerceau. Część z nich, choć opisanych jako prace Francuza[36], niewątpliwie różni się zarówno od oryginałów, jak i miedziorytów Geminusa i kopii w albumie w Bibliothèque nationale. Przebieg wici, kształt listków i kombinacja otworów na dwóch rycinach zbliża je do angielskich, a nie francuskich kompozycji[37], co nie pozwala całkowicie wykluczyć pośrednictwa Geminusa w rozpowszechnianiu francuskich pierwowzorów. Tezę o kopiowaniu ryciny Geminusa przez anonimowego rytownika (a nie na odwrót) można wyprowadzić z obszerności londyńskiego wydawnictwa i niewielkiej ilości skopiowanych zeń wzorów.

Znaleźć można również inne przykłady odwzorowania rycin Geminusa. Wielka winieta

---

[32] Berliner, op. cit., pl. 99/3; M. de Jong, I. de Groot, *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet*, 1: *15de & 16de eeuw*, Amsterdam 1988, kat. 569.2, 566 (wiązane z J. Gourmont), 572.

[33] Berliner, Egger, op. cit., nr 456 zamieszczają reprodukcję maureski, być może będącej pierwowzorem dla Geminusa.

[34] *Katalog der Ornamentsichsammlung*…, s. 43, nr 281: „*Ornament de damasquinerie pour les fourbisseurs A Paris Chez P. Mariette.* Mit Titel 14 Bl."

[35] Peter Fuhring zechce przyjąć podziękowania za tę wiadomość.

[36] MAK, inw. KI 2238 F-14 S-38 Z-4; KI 2367 F-14 S-39 Z-5; KI 2367 F-14 S-39 Z-6; KI 2367 F-14 S-39 Z-7; KI 2367 F-14 S-39 Z-8 oraz KI-2498 F-14 S-38 Z-1; KI-2498 F-14 S-38 Z-9 – opisane jako oryginalne ryciny Du Cerceau w: http://www.ornamentalprints.eu (dostęp 20 IX 2010).

[37] MAK, Kl 2498 F-14 S-38 Z-1 – z powodu braku bocznych „wąsów" podobny do pionowej winiety z wicią – Aneks, nr 13 oraz MAK 2498 F-14 S-38 Z-3 – wić nie wykracza poza obramienie podobnie jak u Geminusa – Aneks, nr 34. Również maureska Kl 2367 F-14 S-39 Z-8 łączy elementy oryginału i kopii Geminusa z pionowej maureski z wicią w serca – Aneks, nr 25. Ponadto maureska w: Berliner, Egger, op. cit., nr 457 (publ. jako oryginał Du Cerceau), charakteryzuje się zagubieniem symetrii, podobnie jak kopia Geminusa – Aneks, nr 27.

pojawia się w dekoracjach książkowych oficyn wydawniczych. Zastosowanie odnalezionych przykładów dzieli z górą dwadzieścia lat i miejsce druku: dekoracje pochodzą z druków Petrusa Pernusa w Bazylei[38] i spadkobierców Theodora de Bry[39] we Frankfurcie n. Menem. Bez wątpienia – biorąc pod uwagę odległości między wiciami i kształt listków we wzorach Geminusa i Du Cerceau – winiety powstały jako kopie wzorów tego pierwszego autora. Pomimo zbliżonych wymiarów odbitek (39 x 59–60 mm), wydaje się, że nie zostały powielone z tego samego stempla: wcześniejsza jest gorszej jakości niż w druku de Bry. Najpewniej dalsze poszukiwania wśród przebogatych zasobów dekoracji książkowych przyniosą jeszcze wiele niespodzianek w odniesieniu do użycia maureskowych winiet.

Stan zachowania zespołu w PAU doskonale obrazuje problemy, z którymi styka się badacz grafiki ornamentalnej: anonimowość, fragmentaryczność, zniszczenie, naklejanie. Żmudne zestawienia pozwalają mieć nadzieję na poznanie całego zasobu wzornika Geminusa i określenie jego popularności. Zaproponowany układ (por. tabela) – z pewnością niekompletny – wymaga uzupełnienia oraz korekty. Znaczącą pomoc dla dalszych poszukiwań (bądź porównań ze znanymi wzorami) może stanowić zespół ilustracji wszystkich wzorów oraz schemat zestawiający znane odbitki. Niewykluczone też, że analiza kopii zawartych w angielskim wzorniku może wnieść wiele do stanu badań nad twórczością Jacques Androuet Du Cerceau, jednego z najwybitniejszych rytowników XVI stulecia.

Powszechnie przyjęta teza o krążeniu w XVI w. po całej Europie modnych motywów dekoracyjnych, wielokrotnie i niemal natychmiast kopiowanych w grafice lub wykorzystywanych przez rzemieślników – zyskuje tu kolejne, szczegółowe potwierdzenie.

[38] T. Müller, *Musaei Ioviani Imagines…*, Basileae 1577 – winieta na k. tyt. (wg egz. w Gabinecie Rycin, alb. 585).

[39] J.J. Boissard, *Icones quinquaginta virorum…*, 1–4, Frankfurt a. Main 1597–1599 – winiety na wielu kartach (wg egz. w Gabinecie Rycin, alb. 733).

Nr	Original print	description	Cracow, Print Room PAU	Münster, Univ.- und Landesbibliothek	V&A	British Museum	Herzog Anton Ulrich-Museum	Paris, Bibliothèque nationale (Ed.2o, 4º)
1		title page, 1548		k.(1)				
2		moresque design with bands, also in edges, on scrolling stems with leaves	37353 - ill. 2	k.(2)				
3	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 63)	8 moresque designs in 8 squares	37354 – ill. 3	k.(24)				
4	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 26)	moresque design with bands in sections on scrolling stems - pattern for repeating	37355 – ill. 2					
5	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 57)	5 moresque designs	37356 – ill. 6					
6	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 25)	moresque design with star-shaped sections of band on scrolling stems - pattern for repeating	37357 – ill. 3	k.(4)	19009			
7	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 45)	8 moresque designs in 8 triangles	37358 – ill. 3					after n. 45
8		moresque design with thin beginnings of bands in the centre, on scrolling stems	37359 – ill. 2					
9	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 60)	3 upright mauresque design, I	37360 – ill. 6					
10	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 35)	2 mauresque design, one narrow, other wide	37361 – ill. 5	k.(14)			Sol.ex 166	
11	Du Cerceau ?	6 moresque designs in 6 trapezoids, II	37362 – ill. 3	k.(26)				
12	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 52)	2 moresque designs in 2 circles	37363 – ill. 4	k.(11)				
13	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 32)	moresque design, upright wide vigniette	37364 – ill. 5	k.(17)				
14	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 59)	3 upright moresque designs, II	37365 – ill. 6					
15	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 50)	2 four-sided moresque designs, one smaller	37366 – ill. 6					
16	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 29)	moresque design in trapezoid	37367 – ill. 4					
17	Du Cerceau ?	6 moresque designs in 6 trapezoids, III	37368 – ill. 3	k.(27)				

18	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 30)	moresque design in trapezoid, with dens curling stems	37369 – ill. 4					
19	Du Cerceau MAK KI 2498 Z-13 (?)	moresque design, horizontal, oblong vigniette	37370 – ill. 4					n. 34
20	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 36)	2 moresque designs, one waisted in the centre	37371 – ill. 5	k.(16)	19012	1920,1116.37		
21		moresque design with bands in circles in edges, on the scrolling stem	37372 – ill. 2	k.(3)				
22	Du Cerceau ?	horizontal moresque design, scrolled stems with some straight lines	37373 – ill. 7	k.(8)				
23	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 21)	horizontal moresque design, scrolled stems in two circles	37374 – ill. 7	k.(6)	19011			
24	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 22)	horizontal moresque design, scrolled stems in two spirals, with straight lines	37375 – ill. 7	k.(7)				
25	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 23)	upright moresque design	37376 – ill. 7	k.(9)				
26	Du Cerceau (BN, Ed.2o, after n. 37)	2 moresque designs, one pointed, other one four-sided	37377 – ill. 5	k.(13)				
27	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 24)	horizontal moresque design, stems curling in two spirals		k.(5)	19013			
28	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 27)	frieze with moresque design		k.(10)				
29	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 33)	moresque design, vigniette pointed at one end		k.(18)				
30	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 39)	2 moresque designs, one with little squares in leaves, other four-sided		k.(15)			Sol.ex 165	
31	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 42)	6 moresque designs in 6 trapezoids, I		k.(25)				
32	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 43)	2 long moresque designs, I		k.(19)				
33	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 44)	2 long moresque designs, II		k.(20)				
34	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 47)	7 moresque designs, 2 of them in circles		k.(23)				
35	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 48)	6 oblong moresque designs		k.(22)				
36	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 51)	2 four-sided moresque designs		k.(12)		1920,1116.36		
37	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 56)	8 four-sided moresque designs		k.(21)			Sol.ex 164	
38	Du Cerceau (BN, Ed.2o, n. 62)	7 moresque designs in 7 friezes					Sol.ex 167	

Aneks – opis kolumn tabeli:
Numer pozycji
Pierwowzór Du Cerceau (ze wskazaniem odbitki)
Skrótowy opis wzoru Geminusa:
1. Karta tytułowa z 1548 r.
2. Maureska z listwami wypełniającymi naroża (il. 2)
3. Osiem wzorów w ośmiu kwadratach (il. 3)
4. Maureska z listwą w segmentach, wzór do powielania (il. 4)
5. Pięć mauresek (il. 5)
6. Maureska z listwami w gwiaździstych segmentach, wzór do powielania (il. 6)
7. Osiem mauresek w ośmiu trójkątach (il. 7)
8. Maureska z listwami zwężonymi pośrodku (il. 8)
9. Trzy pionowe maureski, I (il. 9)
10. Dwie maureski, jedna wąska, druga szeroka (il. 10)
11. Sześć mauresek w sześciu trapezach, II (il. 11)
12. Dwie maureski w kołach (il. 12)
13. Maureska – pionowa, szeroka winieta (il. 13)
14. Trzy pionowe maureski, II (il. 14)
15. Dwie maureski, jedna mniejsza (il. 15)
16. Maureska w trapezie (il. 16)
17. Sześć mauresek w sześciu trapezach, III (il. 17)
18. Maureska w trapezie, z gęsto zwiniętymi wiciami (il. 18)
19. Maureska – pozioma winieta (il. 19)
20. Dwie maureski, jedna przewężona pośrodku (il. 20)
21. Maureska z kolistymi listwami w narożach (il. 21)
22. Pozioma maureska z wicią w prostych odcinkach (il. 22)
23. Pozioma maureska z wicią tworzącą dwa „koła” (il. 23)
24. Pozioma maureska, wić tworząca dwie spirale i w prostych odcinkach (il. 24)
25. Pionowa maureska (il. 25)
26. Dwie maureski, jedna czworościenna, druga wysmukła (il. 26)
27. Pozioma maureska z wicią tworzącą dwie spirale
28. Fryz maureskowy
29. Wysmukła winieta, zaostrzona z jednej strony
30. Dwie maureski, jedna z prostokątami w liściach
31. Sześć mauresek w sześciu trapezach, I
32. Dwie wydłużone maureski, I
33. Dwie wydłużone maureski, II
34. Siedem mauresek, dwie z nich w kołach
35. Sześć prostokątnych mauresek
36. Dwie czworościenne maureski
37. Osiem czworościennych mauresek
38. Siedem mauresek w siedmiu fryzach

Odbitki wzorów Geminusa w Gabinecie Rycin PAU w Krakowie
Odbitki jw. w Universitäts- und Landesbibliothek w Münster
Odbitki jw. w Victoria & Albert Museum w Londynie
Odbitki jw. w British Museum w Londynie
Odbitki jw. w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku
Odbitki jw. w BN (Départment des Estampes..., Ed.2o, 4°) w Paryżu

Moresque Ornaments by Thomas Geminus – an Attempt to Reconstruct His Pattern Book
(Summary)

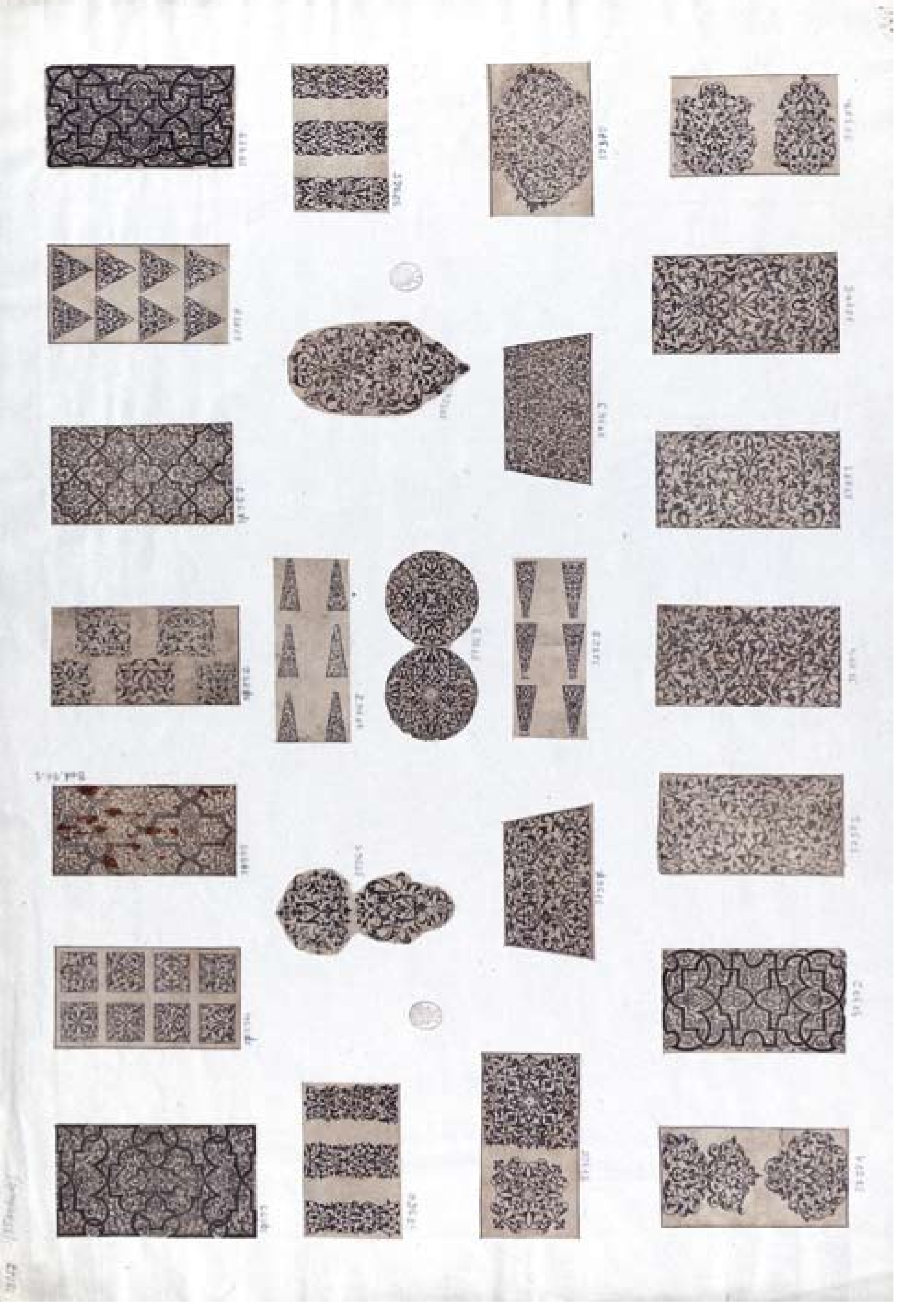
The group of 25 moresque ornaments pasted on one leaf, kept in the Print Collection of the Scientific Library of the Polish Academy of Arts and Sciences and the Polish Academy of Sciences in Cracow, comes from the collection of Franz von Sternberg-Manderscheidt (1764–1830). The fact that 15 of these patterns are identical to those in the series of *Morysse and Damashin renewed and encreased… at London Anno 1548* by Thomas Geminus, hitherto known from a unique copy at the Universitäts- und Landesbibliothek in Münster, encourages the supposition that also the remaining 10 moresque designs belong to this pattern book. On the basis of the two assemblages and one engraving kept at the Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, it may be accepted that the Geminus patterns number 37. For 31 of them the prototypes can be found in the series of "small format" moresque designs by Jacques Androuet Du Cerceau, which has been preserved in the print collection of the Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale, Paris, containing, however, both originals and copies. In addition to faithful copies, Geminus executed three engravings very close to the French compositions (Appendix, nos. 11, 17, 22). Perhaps among the Du Cerceau works kept in other collections it will be possible to find the prototypes of these three designs as well, which would extend our knowledge of the French pattern book. As the remaining three engravings do not resemble Du Cerceau's compositions from the series of moresque designs (Appendix, nos. 2, 8, 21), it may be presumed that they were copied from another source.

(translated by Krystyna Malcharek)

Magdalena Adamska

MAURESKI THOMASA GEMINUSA – PRÓBA REKONSTRUKCJI WZORNIKA

tekst: s. 127–137



1. Plansza ze zbiorem mauresek, Thomas Geminus, 1548. Kraków, Biblioteka Naukowa PAU i PAN, Gabinet Rycin (fot. Z. Kos)



2. Aneks nr 2, 4, 8, 21



3. Aneks nr 3, 6, 7, 11, 17











4. Aneks nr 12, 16, 18, 19



5. Aneks nr 10, 13, 20, 26



6. Aneks nr 5, 9, 14, 15



7. Aneks nr 22, 23, 24, 25

IMAGINES BIBLIJNE, ALEGORYCZNE, HISTORYCZNE I HERALDYCZNE ZAMAWIANE DLA ZYGMUNTA AUGUSTA W ŚWIETLE KILKU ZAPISÓW RACHUNKOWYCH Z LAT 1547–1548 (PRZYCZYNEK DO GENEZY KRÓLEWSKIEJ KOLEKCJI ARRASÓW)

„Rachunki Królewskie" z XVI wieku, w większości szczęśliwie ocalałe z burz dziejowych i poza nielicznymi wyjątkami przechowywane w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie (AGAD), jako część zespołu „Archiwum Skarbu Koronnego" (ASK), w stosunkowo niewielkiej części udostępnione zostały drukiem. Wydawane od 1815 r. wypisy z ksiąg rachunkowych nie przekazują pełni informacyjnego bogactwa najbardziej dla historyka kultury interesującego działu rozchodów czy wydatków (*Distributa* lub *Exposita*)[1]. Edycje obejmujące całe księgi rachunkowe, bądź ich obszerne fragmenty, przygotowane zostały przed I wojną światową (gdy ich autorzy, by dotrzeć do archiwaliów, przekraczać musieli zaborcze kordony, względnie zdawać się na pośrednictwo zaprzyjaźnionych badaczy i archiwistów). Wydawnictwa Adama Chmiela i Stanisława Tomkowicza, a także Andreasa Veressa właściwie nie doczekały się w Polsce kontynuacji[2]. Poza cząstkowymi wydaniami w aneksach rozmaitych prac, głównie historyczno-artystycznych, jedynie rachunki budowy Zamku Krakowskiego (po pomnikowej edycji Chmiela z 1913 r. stanowiącej t. V „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej") objęte zostały systematyczną inicjatywą wydawniczą. W latach pięćdziesiątych minionego wieku podjęła ją Olga Łaszczyńska w ramach serii „Źródeł do dziejów Wawelu", a do niedawna kontynuował Marek Ferenc. Rachunki w większości pozostające w rękopisach okazują się źródłami nie w pełni wykorzystywanymi. Pewne wyjątki pod względem ich całościowego spożytkowania stanowią jedynie badania nad życiem muzycznym w otoczeniu ostatnich Jagiellonów i samą strukturą dworu królewskiego[3]. Niedawno edycji całych ksiąg rachunkowych podjęli się historycy litewscy. W 2007 r. ukazał się tom obejmujący księgi Aleksandra Jagiellończyka z lat 1494–1504, a zatem z okresu jego władzy wielkoksiążęcej na Litwie i królewskiej w Polsce

[1] *Rachunki Decyusza wydatków króla Zygmunta Augusta,* „Pamiętnik Warszawski", 2, 1815, s. 140–157 (fragmentaryczny przekład ks. Adama Prażmowskiego księgi z lat 1552–1562, przechowywanej wówczas w Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk); T. Lipiński, *Niektóre szczegóły dotyczące się Zygmunta Augusta*, „Biblioteka Warszawska", 24, 1846, IV, s. 80–87 (wypisy z rachunków z lat 1521–1523 i rachunków Jana Lutomirskiego z lat 1543–1544); O. Balzer, *Rachunki domowe Zygmunta Augusta z roku 1549*, „Przewodnik Naukowy i Literacki (Dodatek Miesięczny do „Gazety Lwowskiej")", 13, 1885, s. 892–910 (edycja działu wydatków z księgi prowadzonej przez Stanisława Włoszka, z rękopisu Königliche Bibliothek (Preußische Staatsbibliothek) w Berlinie, sygn. 185 ms lat. fol.; było to pierwsze wydanie rachunków królewskich z XVI w., które spełnia dziś jeszcze kryteria edytorstwa naukowego).

[2] *Źródła do historyi sztuki i cywilizacji w Polsce,* t. I: *Rachunki dworu królewskiego 1544–1567,* wyd. A. Chmiel, Kraków 1911 (wydawnictwo to zasadniczo gotowe do druku w r. 1897 (zob. ibid., s. III), objęło księgi wydane wcześniej w wypisach w „Pamiętniku Warszawskim" i „Bibliotece Warszawskiej", a także księgę wydawaną przez Balzera – por. przyp. 1); *Materyały do historyi stosunków kulturalnych w XVI w. na dworze królewskim polskim,* zebrał i oprac. S. Tomkowicz, Kraków 1915 (fragmenty niewydawanych wcześniej ksiąg przechowywanych w ówczesnym Archiwum Głównym w Warszawie Rachunków Królewskich o sygn.: RK 30, 31, 32, 34, 110 (tzw. Księga Marszałkowska), 114, 126, 138, 152, 158; *Rationes curiae Stephani Báthory regis Poloniae historiam Hungariae et Transylvaniae illustrantes (1576–1586)*, descripsit et edidit A. Veress (Fontes Rerum Hungaricarum, Tomus III, Monumenta Hungarorum in Polonia (1575–1668), vol.1), Budapest 1918.

[3] E. Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Warszawa 1988; M. Ferenc, *Dwór Zygmunta Augusta. Organizacja i ludzie,* Kraków 1998; A. Marchwińska, *Królewskie dwory żon Zygmunta Augusta. Organizacja i składy osobowe*, Toruń 2008.

(od 1501). Zawiera on szereg istotnych, niewykorzystanych informacji, choćby do dziejów kapeli dworskiej i roli w niej słynnego Heinricha Fincka. W 2009 r. ukazała się edycja księgi 120. Rachunków Królewskich z przechowywanego w AGAD zespołu ASK. Stanowi ona pierwszy tom planowanej serii, która obejmie księgi rachunków wielkoksiążęcych Zygmunta Augusta z lat 1543-1548 r. prowadzone przez Jana Lutomirskiego[4]. W niedługim czasie dostępność zespołu ASK powinna zasadniczo poprawić realizacja projektu „Elektroniczne Archiwum Zabytków Piśmiennictwa Polskiego (do r. 1600)" koordynowanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie. Jego celem jest udostępnienie skanów tych zabytków za pośrednictwem internetu wszystkim zainteresowanym polskim dziedzictwem kulturowym.

Początki kolekcji i inicjatyw artystycznych Zygmunta Augusta, zwłaszcza po objęciu przez niego w 1544 r. samodzielnych rządów w Wielkim Księstwie Litewskim, a przed inauguracją władzy w Koronie po śmierci ojca w 1548 r., mimo stosunkowej obfitości materiałów skarbowych, nie zostały dotąd opracowane całościowo[5]. Tymczasem lata 1544–1548 to okres intensywnego organizowania dworu i urządzania rezydencji wielkoksiążęcej w Wilnie[6]. Zwłaszcza od 1559 r., kiedy to, jak się miało okazać, Zygmunt August na zawsze opuścił Kraków, do ok. 1564 r. Wilno było w istocie nie tylko główną siedzibą władcy i centrum zarządzania obydwoma państwami, ale zarazem miejscem przechowywania jego artystycznych kolekcji[7]. Gdy pod koniec 1560 r.[8] król w tajemnicy zaprezentował swój wileński skarbiec nuncjuszowi papieskiemu Berardowi Bongiovanniemu, ten w swej relacji generalnej z zachwytem podkreślił, że same klejnoty (w tym m.in. *spinella* po Karolu V) przewyższają świetnością te, które widział w zbiorach papieskich i weneckich. Jak wynika z relacji, zwiedzanie skarbca pod przewodem jego właściciela było uważne. Wśród szeregu szczegółów Bongiovanni podał, że prócz ogromnej wartości klejnotów skarbiec zawierał pewnego rodzaju kruszcową rezerwę w postaci 15 tys. libr rozmaitych nie użytkowanych przedmiotów ze złoconego srebra (co, licząc librę po 327,45 g, dawałoby niemal 5 ton)[9]. Zaznaczył też, że jedna z czterech znakomitych zbroi króla, dekorowana była przedstawie-

[4] *Lietuvos didžiojo kunigaikščio Aleksandro Jogailaičio dvaro sąskaitų knygos (1494–1504)*, parengė D. Antanavičius, R. Petrauskas, Vilnius 2007; *Lietuvos didžiojo kunigaikščio Zygimanto Augusto dvaro sąskaitos (1543-1548), 1544 XI 15-1546 XI 15,* 1 knyga, parengė D. Antanavičius, vertė S. Narbutas, Vilnius 2009, s. XXV, XLIII-XLVIII.

[5] Za „próbę syntezy" opartą na wydawnictwach Chmiela i Tomkowicza uznała swój artykuł Jadwiga Prus (eadem, *Król Zygmunt August i jego zasługi dla polskiej kultury,* „Studia Historyczne", 17, 1974, z. 4 (67), s. 533–565).

[6] Por. L. Kolankowski, *Zygmunt August wielki książę Litwy do roku 1548,* Lwów 1913, s. 313–347; A. Sucheni-Grabowska, *Zygmunt August król Polski i wielki książę litewski 1520–1562,* Warszawa 1996, s. 123–125.

[7] W związku z przyczynami i momentem ewakuacji kolekcji królewskich z Wilna, najprawdopodobniej już od 2. poł. 1563 r., zob. M.A. Janicki, *Górnicki, Kochanowski, Nidecki – wspólne lektury, wzajemne inspiracje? Kilka uwag o środowisku humanistycznym kancelarii Zygmunta Augusta w Wilnie,* [w:] *Łukasz Górnicki i jego włoskie inspiracje, Materiały z sesji zorganizowanej przez Komisję Dziejów Odrodzenia i Reformacji przy Komitecie Nauk Historycznych PAN (Warszawa, 28–29 listopada 2003),* red. P. Salwa, Warszawa 2005, s. 67–68.

[8] Zob. H.D. Wojtyska, *Papiestwo–Polska 1548–1563*, Lublin 1977, s. 140–143.

[9] „Et in somma io ho veduto tante gioe, che non harei pensato se ne trovasse sì fatte, et quelle di Venetia che ho veduto et del Regno di Nostro Signore non hanno comparatione. Oltra l'argenti che s'operano per Sua Magestà , nel thesoro sono quindeci milia libre d'argento, tutto indorato, che non si opera" (Elementa ad Fontium Ediotiones, vol. LIX: *Documenta ex archivo Ioannis Morone ad Poloniam spectantia, quae in Archivo Secreto et in Bibliotheca Vaticana asservantur*, II pars: *1539–1579*, ed. C. Lanckorońska, Romae 1984, nr 1, s. 5).

niami zwycięstw jego przodków nad Moskwą, a na pozostałych trzech wyobrażone zostały inne jeszcze przewagi wojenne[10]. Informacja ta stanowi istotny przyczynek do zagadnienia ikonograficznej propagandy Zygmunta Augusta, uwidaczniającej się przede wszystkim na jego monetach (jako najszerzej dostępnych), pieczęciach, w motywach zdobiących zamawiane przez króla działa, tkaniny czy oprawy ksiąg słynnej biblioteki[11].

Zapisy rachunkowe z lat 1546-1548, związane z funkcjonowaniem wileńskiej rezydencji Zygmunta Augusta, świadczą o jego ówczesnym żywym zainteresowaniu przedstawieniami historycznymi, alegorycznymi i biblijnymi. Ta ostatnia kategoria obejmuje, jak wiadomo, tematykę tapiserii z serii dziejów rajskich (albo Pierwszych Rodziców) i Noego (albo Potopu), które, zdaniem Mieczysława Gębarowicza i Tadeusza Mańkowskiego, mogły zostać przez Zygmunta Augusta zakupione jako gotowe już ok. 1548-49, a nie dopiero ok. 1552-1553, celem uświetnienia komnat wawelskich podczas wesela króla z Katarzyną Habsburżanką na przełomie lipca i sierpnia 1553 r.[12] Do hipotezy o zakupie gotowych tapiserii odnosili się z rezerwą sami jej autorzy, a późniejsi badacze słusznie podnosili, że same tylko rozmiary tkanin świadczą o ich celowym zamówieniu i dostosowaniu do wnętrz wawelskich. Oczywiście zamówienie to, względem potwierdzonego źródłowo momentu prezentacji tapiserii biblijnych na Wawelu, z powodu czasu koniecznego do jego realizacji musiało być odpowiednio wcześniejsze[13].

W 2003 r. Maria Hennel-Bernasikowa w polemice z Ryszardem Szmydki zaznaczyła, że powraca on „do powszechnie znanego faktu, iż nie posiadamy żadnych wiadomości dotyczących sposobu zamówienia przez Zygmunta Augusta wykonanych w Brukseli arrasów,

[10] Elementa (ed. cit.), LIX, nr 1, s. 4: „Ha el Re venti armature per la persona sua, de quali quattro sono mirabilissime, et una particularmente, nella quale gli intagli sono sottilissimi, figure commesse de argento de tutte vittorie che hano havuti li soi maggiori contro li Moscoviti, la quale è costata milia scudi; nell'altre sono l'altre vittorie".

[11] Zob. Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboli władzy Jagiellonów,* Warszawa 2003, s. 18, 80–82, 171–185, 241–242, 328–342.

[12] Jak zwracali uwagę Gębarowicz i Mańkowski, opisaną w panegiryku Stanisława Orzechowskiego z 1553 r. (*Panegyricus nuptiarum...*) liczbę wielkich tkanin figuralnych zawieszonych wówczas na Wawelu potwierdza pośrednio spis z 10 IX 1573 r. – M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Arasy Zygmunta Augusta,* „Rocznik Krakowski", XXIX, 1937, s. 22–23, 170, por. s. 186–187, nr V.

[13] Por. uwagi o enigmatycznych początkach kolekcji tapiserii Zygmunta Augusta (ibid., s. 11–12). Zob. także ibid., s. 11, 14–15 (gdzie o gotowej ok. 1548 r. serii dziejów Pierwszych Rodziców, oferowanej w Augsburgu w 1549 r.) i s. 69 (gdzie uwagi związane z wykonywaniem przez Willema Pannemakera od 1548 r. serii *Wyprawy na Tunis* dla królowej Marii Węgierskiej (zob. niżej, przyp. 45). Por. J. Szablowski, *Początki i dzieje kolekcji. Królewski mecenat*, [w:] *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu,* red. J. Szablowski, Warszawa 1975, s. 59–60, wyd. II, pt. *Arrasy wawelskie,* Warszawa 1994, s. 54; S. Schneebalg-Perelman, *Arrasy flamandzkie i świadectwo ich wielkości na Wawelu,* [w:] *Arrasy flamandzkie...,* s. 409–410 (gdzie autorka stwierdza, że „jest mało prawdopodobne, by wawelska seria Genesis została nabyta w Augsburgu", opowiadając się za uznaniem jej za *editio princeps* i celowe zamówienie królewskie, przeznaczone do wnętrz zamku krakowskiego); A. Misiąg-Bocheńska, *Arrasy biblijne. Sceny z Księgi Genesis,* [w:] *Arrasy wawelskie...,* s. 70 i 103 (gdzie autorka warunkowo odrzuca hipotezę zakupu arrasów oferowanych w Augsburgu w 1549 r.). Por. R. Szmydki, *Wokół „Potopu" Willema Pannenmakera w zbiorach wawelskich*, [w:] *Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 121–122, 123–124; idem, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi,* Lublin 2008, s. 20–21; idem, *Arrasy Zygmunta Augusta w świetle antwerpskiej „Certificatieboek" z roku 1560,* [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 29. O chronologii i trybie powstawania kolekcji w związku z czasem koniecznym do wykonania wielkoformatowych serii, zob.: M. Piwocka, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków 2007, s. 7.

dokonania ich zakupu i sprowadzenia do Polski"[14]. Wydaje się jednak, że pewne przesłanki źródłowe czynią tego rodzaju pesymizm nie w pełni uzasadnionym.

Do przechowywanych w AGAD ksiąg rachunkowych nieuwzględnionych w edycji Chmiela należy oznaczona sygnaturą RK 137[15], obejmująca lata 1546–1548. Dokumentuje ona funkcjonowanie dworu Zygmunta Augusta w Wilnie i urządzanie tam jego rezydencji jako wielkiego księcia Litwy[16]. Prowadzona była przez Jana Lutomirskiego – od 1544 r. podskarbiego młodego króla, podkomorzego sieradzkiego (1543–1549) i burgrabiego krakowskiego (1545–1563), a od 15 czerwca 1548 r. do śmierci (1567) podskarbiego nadwornego koronnego[17]. Na k. 20r/v, pomiędzy zapisami wydatków *in communes necessitates*, z których jeden dotyczy zakupu gniadego konia tureckiego, a drugi krowy, przeznaczonej do dworu hospodarskiego w Wirszupach, pod nagłówkiem *Pro imaginibus* znajdujemy notę o wypłaceniu 14 stycznia 1547 r. pewnemu Niemcowi (należności za wymienione następnie przedstawienia (przekazane do rąk bliżej nieokreślonego Michała[18]). Kwoty podane zostały w kopach groszy litewskich i w przeliczeniu na złote polskie[19].

Pro Imaginibus

Die 14 Ianuarii soluti cuidam Germano imagines infrascriptae, quae datae sunt ad manus Michel, videlicet imagines virtutum 8: Fides, Spes, Charitas, Cognitio, Iustitia, Prudentia, Temperantia, Fortitudo. Iste 8 <imagines> per sex(agenas) 2 Lit(uani)c(ae) <monetae> fac(iunt) sex(agenas) 16.

Imagines vero 5 videlicet:
Expeditio Caesaris ad Augelin [vel Angelin] Barbarose, Naufragium eiusdem expeditionis, Ducis Clivie expeditio sub civitatem Handorphiam, Expeditio ducis Julli Klowen(sis) sub civitatem Hanisborge, Expulsio regis Gallie ex Neapolia per Caesarem. Iste vero 5 <imagi-

[14] M. Hennel-Bernasikowa, *O „jagiellońskich tapiseriach" w warszawskiej „Kronice Zamkowej"*, „Biuletyn Historii Sztuki", 65, 2003, nr 1, s. 166.

[15] Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Skarbu Koronnego, dział 1, Rachunki Królewskie (dalej: AGAD, ASK, 1), sygn. RK 137.

[16] Księga wg strony tytułowej (k. 1a) obejmuje wydatki (*exposita*) od 15 XI 1546 r. do 31 XII 1548 r. Uczonym, który zwrócił na nią baczniejszą uwagę i wykorzystywał był Ludwik Kolankowski (op. cit., s. 5, nr 8).

[17] Zob. *Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV–XVIII wieku. Spisy,* opr. K. Chłapowski, S. Ciara, Ł. Kądziela, T. Nowakowski, E. Opaliński, G. Rutkowska, T. Zielińska, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 129, nr 783, por. Ferenc, op. cit., s. 184.

[18] Zachowując ostrożność w identyfikacji tej osoby do momentu dokładniejszego rozpoznania personaliów w rachunkach z interesującego nas okresu, możemy przypuszczać, że Michał (Michele) ten mógł być tożsamy z odnotowanym w tej samej księdze rachunków Michaelem drabantem (*stipator*), któremu Lutomirski 13 XI 1547 r. powierzył pieniądze na spłatę długów zmarłego złotnika Jana Cygana (Czigan) (AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 43r.), względnie z noszącym to imię jednym ze sług dworzan konnych, notowanym przed 1548 a służącym co najmniej do 1549 r. (zob. Ferenc, op. cit., s. 57, 272).

[19] Przeliczenie kop litewskich (łac. *sexagenae Lituanicae*) daje zgodny rachunek (24 kop litewskich x 75 groszy polskich (tyle liczono za kopę lit.) = 1 800 gr, co podzielone przez 30 gr (tyle zawierał zł) daje 60 florenów, czyli złp). Publikowane poniżej i komentowane wypisy są plonem kwerendy prowadzonej niegdyś w rachunkach królewskich w związku z poszukiwaniem wzmianek dotyczących organizacji pogrzebu Zygmunta I. Teksty podajemy w pisowni uklasycznionej, z wyjątkiem nazw własnych i geograficznych. W nawiasach < > znalazły się wyrazy uzupełniające sens zwłaszcza w miejscach, w których w zapisach rachunkowych zwyczajowo je opuszczano względnie emendacje tekstu, a w [ ] warianty odczytu. Jedynie w zapisie *De imaginibus* skrócenia rozwinięto w nawiasach ( ), w pozostałych cytatach rozwiązano je bez zaznaczenia.

nes> per sex(agenam) 1 fac(iunt) sex(agenas) 5.
Imagines vero 2: Creatio hominis et Archa Noeemi[20] <in> diluvio, per sex(agenam) 1 ½ fac(iunt) sex(agenas) 3;
<quod> sum(m)a(tim) fac(it) pro imaginibus Lit(uani)c(ae) <monetae> sex(agenas) 24, <quae> faciu(n)t per g(rossos) 30 Polonic(alis) <monetae> fl(orenos) 60.

W tym krótkim zapisie, nieokreślającym technik wykonania przedstawień, obok wizerunków cnót i ilustracji niemal współczesnych wydarzeń militarnych, zwracają uwagę przede wszystkim dwa tematy biblijne: „Stworzenie Człowieka" i "Arka Noego w potopie" jako antycypacja wielkich tapiserii ukazujących dzieje Pierwszych Rodziców i Potopu, które pojawiły się na Wawelu podczas uroczystości weselnych w sierpniu 1553 r., a wykonane musiały zostać najpóźniej do połowy tego roku[21].

Warto tym kontekście przypomnieć inne przykłady wskazujące na żywe zainteresowanie Zygmunta Augusta przedstawieniami biblijnymi i alegorycznymi (co skądinąd nie dziwi z uwagi na jego ówczesne inklinacje ku biblijnemu humanizmowi i teologii ewangelickiej). Są nimi główne motywy dwóch spośród sześciu medali (*numismata*) zakupionych dla władcy w 1548 r. Jako staro- i nowotestamentową paralelę, jeden z nich ukazywał na awersie Ukrzyżowanego, a na rewersie ofiarowanie Izaaka, drugi natomiast Zmartwychwstanie i Samsona, który wyrwał, czy też wywarzył podwoje[22].

Zestawienie przytoczonego wyżej zapisu z rachunkami wydanymi przez Chmiela rzuca pewne, choć w istocie nieco migotliwe światło na kwestię zróżnicowanej zapewne techniki wykonania interesujących nas *imagines*. W regestrze, który prowadził Stanisław Włoszek[23], znajdujemy zanotowany tuż przed 8 kwietnia 1548 r. (kiedy to do Wilna nadeszła z Krakowa wieść o śmierci Zygmunta I) wydatek na 16 wizerunków: 8 ukazujących dzieje Józefa i 8 – wędrówkę Abrahama. Zapłacono za nie 50 fl., a zatem koszt tych 16 wizerunków, zapewne jednorodnych co do techniki wykonania, był o 10 fl. niższy aniżeli wszystkich 15 przedstawień odnotowanych w zapisie *De imaginibus*, prawdopodobnie różniących się od siebie pod tym względem[24].

Dodajmy tu, celem porównania, że płaca roczna głównego hafciarza królewskiego – Sebalda Linka, wahała się od 30 do 80 fl. rocznie[25], w przypadku królewskich złotników wynosiła przeważnie od 40 do 50 fl.[26], a kurierów – 52 fl.[27]. Z grupy najlepiej opłacanych

---

[20] W rękopisie wyraz zapisany ze zdwojeniem „e", co być może spowodowane zostało przenoszeniem wyrazu podczas przepisywania.

[21] Pierwotnie termin ślubu i koronacji Katarzyny Habsburżanki ustalono na 16 VII 1543 r. Został on przesunięty z powodu poważnej choroby Zygmunta Augusta (zob. Z. Wdowiszewski, *Genealogia Jagiellonów*, Warszawa 1968, s. 107, por. Sucheni-Grabowska, op. cit., s. 325, przyp. 8 na s. 340).

[22] *Źródła*..., s. 178–179.

[23] Zob. Ferenc, op. cit., s. 224.

[24] „Pro 16 imaginibus: 8 historicis Joseph et 8 Abraham peregrinationem referentibus dati floreni 50" (*Źródła*..., s. 269). Koszt dziejów Józefa i wędrówek Abrahama po przeliczeniu na kopy litewskie wyniósł ich 20 (liczonych po 75 gr polskich).

[25] Ferenc, op. cit., s. 142.

[26] Ibid., s. 141.

[27] Ibid., s. 128.

dworzan i urzędników 50 fl. otrzymywał rocznie, jako podkomorzy, Maciej Żaliński, natomiast Stanisław Włoszek, jako podskarbi nadworny litewski, od 80 do 100 fl.[28] Koń turecki, którego zakup odnotowany został przed zapisem *De imaginibus* kosztował ponad 62 fl., gdy wspomniana po nich krowa zakupiona do Wirszup tylko nieco ponad 2 fl.[29] Z porównań tych wynika, że łączny koszt przedstawień dziejów Józefa i Abrahama był w sumie niemały, przy czym każde z nich wycenione zostało na ok. 3,1 fl., tzn. ok. 1,24 kopy litewskiej, a zatem ich jednostkowy koszt był zbliżony do ceny każdego z przedstawień biblijnych z zapisu w księdze RK 137. Według wyliczeń Ludwika Kolankowskiego roczny dochód Zygmunta Augusta w latach 1545–1547 wynosił ok. 70 tys. zł. i był porównywalny z dochodami koronnego skarbu nadwornego, przy czym rok 1545 był wyjątkowo obfity. Skutkiem wpłynięcia posagu Elżbiety Habsburżanki dochód roczny wyniósł bowiem 165 168 zł. Roczne wydatki obliczane średnio na 100 tys. przekraczały natomiast dochody (ponad 113 tys. w 1545, 114 w 1546, 92 w 1547 i ponad 34 tys. tylko do końca kwietnia 1548 r.)[30].

Wróćmy jednakże do interesujących nas zapisów rachunkowych. Niemal bezpośrednio po wydatku na przedstawienia dziejów Józefa i Abrahama odnotowana została wypłata 2. fl. za przywiezienie z Krakowa (podobnie jak w 1545 r.), 4 tyś. gwoździków-ćwieczków (*claviculi*) do zawieszania zapewne wszelkiego rodzaju obicia, a następnie kwota 3 gr. za naprawy czy też przerobienie tkanin pochodzących z mienia Gasztołdów, jak również należność za pergamin, na którym spisano porządek rozwieszenia tkanin w poszczególnych komnatach[31]. Tę ostatnią wzmiankę Gębarowicz i Mańkowski zinterpretowali, zapewne słusznie, choćby ze względu na użycie pergaminu, a nie papieru, jako potwierdzenie sporządzenia pierwszego inwentarza całkiem sporej kolekcji ozdobnych tkanin[32], którym już w 1547 r. sprawiono pokrowce („wańtuchy"), z myślą o ich bezpiecznym przechowywaniu i transporcie[33]. Jeśli nawet z Krakowa przywieziono zapas *claviculi* do obicia, które w zamku wileńskim i innych rezydencjach wielkoksiążęcych miałoby się dopiero pojawić

[28] Ibid., s. 132.

[29] AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 20–20v.

[30] Kolankowski, op. cit, s. 311–312.

[31] „Pro 4000 claviculorum ad affigenda tapeta Cracovia allatis remisi Petro Poliak, florenos 2. [. . .] A reformatione aulearum Gastoldinarum, fl. -/3/-. [. . .] Pro portione pergameni, quo notabuntur auleae in habitationibus ordine appensae, fl. -/2/4" (*Źródła*..., s. 269, por. ibid., s. 184, gdzie zapis z 24 III 1545 r. dotyczący przywiezienia z Krakowa również 4 tys. „clavorum ad affigenda tapeta"). Na temat naprawy i usunięcia herbów Gasztołdów z pozostałych po nich opon, por. ibid., s. 186, 268; Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 17–18; zob. także wzmiankę o 3 tys. *claviculi* z 1546 r.: *Źródła*..., s. 221 i inne tego rodzaju wzmianki, ibid., s. 235, 249–252, 257, 262, 269, 279, 297, 298, 300–302, por. AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 49v: „*Pro claviculis ferreis*: Die 23 februarii [1548] pro clavis ferreis ad affigendum pannum perieti et scamnis tempore quadragesimali propter dominos consiliarios in hipocausto inferiori arcis Vilnenis, dati Polonicalis floreni 5", ibid., k. 61 r.: [1548 r.] „pro affixione capparum et aliarum rerum", k. 62v: [z wypłat w Krakowie w 1548 r.] „*Serifabro pro claviculis alias czwieczk*[!], Die 12 Augusti Cracoviae eidem serifabro pro claviculorum capeciis 100 per grossum 1, datum[!] per grossos 30 Polonicalis florenorum 3/10" (por. identyczny zapis na k. 64r). Termin *claviculi* z objaśnianiem „quibus auleae et tapetia affinguntur" pojawia się również w rachunkach z 1559 r. (RK 342, k. 164 [za:] Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 16).

[32] Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 15, 22 i 156 (tu jednak raczej z mylną sugestią, jakoby inwentarz ten miał zostać spisany w Krakowie, gdy odnośne miejsce w rachunkach, wyraźnie wskazuje na Wilno (zob. *Źródła*..., s. 268–269). Wśród wiszących w Wilnie tkanin były prawdopodobnie niezwrócone serie dziejów Romulusa i Remusa (11 sztuk) i historia Nabuchodonozora (12 sztuk) pochodzące z wyprawy ślubnej Elżbiety Habsburżanki (por. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 8).

[33] *Źródła*..., s. 243.

w bliżej nieokreślonej przyszłości, to zakładając, że gwoździki na których zaczepiano przyszyte do tkanin haftki, rozmieszczano w odstępach 5–10 cm, można stwierdzić, iż powinny one wystarczyć na podwieszenie odpowiednio od 200 do 400 metrów bieżących[34].

Z zapisem dotyczącym wizerunków ośmiu cnót koresponduje inny, pochodzący z 1548 r. (wydany przez Chmiela), w którym mowa z kolei o dziewięciu wizerunkach cnót na tkaninie: „Pro 9 imaginibus in tela pictis, virtutes exprimentes, per fl. 4/15 dati fl. 40/15/- "[35]. Sformułowanie tego zapisu, skądinąd gramatycznie niespójne (*exprimentes* zamiast *exprimentibus*) wskazuje zasadniczo, że wizerunki te były malowane. Można jednak sądzić, że odwołano się w nim do wtórnego a ponadto rozszerzonego znaczenia czasownika *pingere* i jego imiesłowu *pictus*, jako określenia hafciarstwa i zdobienia haftem. Zastosowanie w tym sensie samego *pingere* (występujące m.in. u Cycerona i Wergiliusza) jest lepiej zrozumiałe dzięki użyciu przez Owidiusza w *Metamorfozach* wyrażenia a*cu pingere* (Met.VI, 23: „pingebat acu"), powszechnie znanego (także ze średniowiecznych i nowożytnych rachunków) w formach rzeczownikowych (*acupictura*, *acupictor*[36]) i imiesłowowej (*acupictus*).

Zaraz po cytowanym zapisie czytamy z kolei: „Pro aliis 20 imaginibus variarum figurarum per florenos 5, facit florenos 100/-/-"[37]. Zastosowane tu sformułowanie określa 20 przedstawień odmiennych co do treści, ale chyba raczej nie formy i techniki wykonania[38].

Obydwa zapisy dotyczące wizerunków cnót intrygują (także ze względów terminologicznych) w związku z dwiema seriami takich przedstawień wymienionymi w spisie wyprawy ślubnej Katarzyny Habsburżanki z 1553 r. W kategorii *auleae* odnotowano w nim najpierw osiem wizerunków cnót („Octo habent virtutes depictas"), a następnie siedem tkanin

[34] Por. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 18. Autorzy twierdzą, że gwoździe na których zaczepiano przyszyte do tkanin haftki, wbijane były bezpośrednio w ścianę, co nie wynika z powołanych przez nich miejsc w rachunkach i nie wydaje się słuszne. Chyba raczej wbijano je w specjalne listwy, mocowane na ścianach (por. wzmiankę z księgi RK 137 – w końcowej partii artykułu). Osobnym zagadnieniem, powiązanym dość ściśle z charakterem inwestycji budowlanych władcy, a także potrzebami zdobienia różnych wnętrz w związku z jego częstym przemieszczaniem się, jest kwestia normalizacji rozmiarów zarówno niektórych przynajmniej tkanin, jak też pomieszczeń (chodzi tu w szczególności o wysokość ścian, czy rozmiary wnęk okiennych). Ponieważ zwłaszcza mniejsze tkaniny są jak wiadomo dopasowane do wnęk i ścian przyokiennych Wawelu, kwestia ta wydaje się istotna w odniesieniu do rezydencji królewskich urządzanych w późniejszym okresie panowania, takich jak Zamek Warszawski (por. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 19–21, 90, przyp. 1, s. 124–125; Szablowski, op. cit., [w:] *Arrasy wawelskie...*, s. 54; Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 70). Zamawianie w tym okresie tkanin dostosowanych do rozmiarów wnętrz wawelskich rzutuje z kolei na ocenę stosunku władcy do samej rezydencji krakowskiej, którą – wbrew potocznej opinii – traktował wciąż z należną uwagą i do której zamierzał przynajmniej okazjonalnie powracać, skoro np. w 1570 r. zarządził wzniesienie w katedrze, nad nagrobkiem Kazimierza Wielkiego, ganku do słuchania mszy – zob. *Wawel. Materiały do budowy zamku*, wyd. A. Chmiel, Kraków 1913 (Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V), s. 778.

[35] *Źródła*…, s. 258.

[36] Por. określenia Sebalda Linka – ibid., s. 25, 27, 29–31.

[37] Ibid., s. 258.

[38] Kolankowski zinterpretował łącznie obydwa omawiane zapisy, stwierdzając, że „w styczniu 1548 roku nabył król w Piotrkowie, w czasie sejmu, za 140 złp. 29 obrazów nieznanej nam treści" – Kolankowski, op. cit., s. 329. Jednoznaczne określenie tych *imagines* jako obrazów (w domyśle sztalugowych względnie tablicowych), podyktowała mu wcześniej przez niego przywołana w tym samym akapicie (zaczynającym się zdaniem: „Obok książek zakupywano obrazy"), informacja o przesłaniu Zygmuntowi Augustowi przez Albrechta Hohenzollerna w lutym 1547 r. „imagines diversas illustrium virorum et mulierum" – ibid., s. 329. Ta myląca interpretacja zaowocowała w literaturze stwierdzeniem: „Z rachunków dworskich dowiadujemy się, że w jednym tylko roku 1548 zakupił król 45 obrazów przedstawiających cnoty, historię Józefa i historię Abrahama" – Prus, op. cit., s. 551. Wydobyta przez Kolankowskiego wzmianka o wynagrodzeniu Antona Wieda za „obrazy" przedstawiające polowanie na żubry i turniej, umknęła uwadze cytowanej autorki – ibid., s. 551–552.

z dominującą tonacją zieloną (*viridices*)[39], na których widniały inne przedstawienia cnót: trzech boskich i czterech głównych („Aulaeae viridices septem cum figuris septem virtutum, videlicet: Fidei, Spei, Charitatis, Justitiae, Prudentiae, Temperantiae et Fortitudinis")[40]. Tych siedem tkanin to zapewne znana seria alegorii cnót przypisywana Michielowi Coxcienowi[41], która stała się później własnością Maksymiliana II (Kunsthistorisches Museum w Wiedniu)[42]. Z drugiej jednakże strony, mimo popularności tematu cnót i jego stosunkowo licznych realizacji tkackich, zarówno jako motywów głównych, jak też elementów bordiur[43], nasuwa się analogia obrazów na płótnie (do II wojny światowej w Staatsgalerie w Stuttgarcie), będących, wedle Gębarowicza i Mańkowskiego, powtórzeniami niektórych tkanin z wawelskich serii dziejów Pierwszych Rodziców i Noego, projektowanych według zgodnych opinii przez Coxciena[44].

Wzmianki z zapisu *De imaginibus*, dotyczące przedstawień ekspedycji cesarza i katastrofy jego floty, możemy, dzięki wymienieniu Barbarossy (Khair al-Din; Hayreddin) – słynnego admirała Sulejmana I, interpretować jako dotyczące nieudanej wyprawy Karola V na Algier w 1541 r., kiedy to flota cesarska została zdziesiątkowana przez gwałtowną burzę (*naufragium*). Zapis ten odznacza się trudnym do jednoznacznego zinterpretowania słowem *augelin* (czy może nawet *angelin*). Wydaje się ono silnym zniekształceniem łacińskiej nazwy Algieru (łac. Algaria, Algerium, Argerium), względnie nawet włoskiej formy imienia Barbarossy (Ariadeno, Haradin). Zniekształcenie to mogło nastąpić podczas sporządzania czystopisu rachunków. Prawdopodobnie wówczas też skrócono nieco cały pierwotny zapis, na co wskazuje składnia i dopełniaczowa forma *Barbarose*. W każdym razie zapis „naufragium eiusdem expeditionis" uniemożliwia interpretację wzmianki jako odnoszącej się do słynnej wyprawy Karola V na Tunis w 1535 r., co mogłoby by być kuszące wobec faktu, że w czasie gdy spisywane były nasze rachunki, Jan Cornelisz Vermeyen ukończył 12 kartonów z przedstawieniami tej wyprawy (Kunsthistorisches Museum), na podstawie których Willem De Pannemaker utkał dla Marii Węgierskiej w latach 1548–1554 słynne tapiserie[45]. Skądinąd okoliczność ta, zgodnie z brzmieniem zawartego w lutym 1548 r. kontraktu, wykluczała, jak podnosili Gębarowicz i Mańkowski, możliwość zajmowania się przez Pannemakera tkaniem innej serii.

---

[39] Por. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 19.

[40] Ibid., s. 185, nr III.

[41] Ibid., s. 103.

[42] Ibid., s. 8, 103; Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 157; G. Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th century*, Tielt, "Lannoo Publishers" 1999, s. 134, 365; Szmydki, *Arrasy Zygmunta Augusta*…, s. 33.

[43] Zob. Delmarcel, op. cit, s. 66, 78, 82, 132, 134, 152.

[44] Zob. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 79–94 (autorzy wykazali, że kompozycji stuttgardzkich nie można uznać za kartony, a jedynie za malarskie kopie gotowych tkanin wawelskich wykonane w Polsce, zapewne dla arcyksięcia Ferdynanda Tyrolskiego), por. Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 155–157, 164); niemniej Delmarcel (op. cit., s. 133–134) uznał je za ewentualne wzory tkanin wawelskich.

[45] Hendrik J. Horn uznał serię wyprawy na Tunis za bodaj najlepiej udokumentowaną serię tapiserii z XVI w. Oprócz odnalezionego w archiwum w Lille w 1873 r. kontraktu Marii Węgierskiej z Vermeyenem (datowanego 15 VI 1546), znane jest polecenie wypłaty artyście wydane przez Marię 11 V 1547 r., kwitacja wystawiona przez artystę tego samego dnia, a także kontrakt zawarty przez Marię z tkaczem Willemem De Pannemaker 20 II1548 r. – zob. H.J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries,* Doornspijk, "Davaco" 1989 (Aetas Aurea: Monographs on Dutch and Flemish Painting, 8), t. I, s. 117, por. Delmarcel, op. cit., s. 135–136; Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 69 i 84, przyp.1).

W interpretacji omawianych zapisów jako odnoszących się do nieszczęsnej wyprawy algierskiej utwierdzają również następne sformułowania, dotyczące wydarzeń niemal współczesnych, związanych ze zmaganiami Wilhelma V *der Reihe* księcia Jülich-Cleves-Berg (*dux Cliviae* vel *Clivensis*) z Karolem V o sukcesję Geldrii. Konflikt ten, zakończony traktatem w Venló (8 września 1543), który przewidywał nadanie Wilhelmowi V księstwa Jülich jako lenna i pozostawienie m.in. wzmiankowanego w zapisce Heinsbergu pod protektoratem cesarza, odbił się echem w całej Europie. Jeszcze większe zainteresowanie i zrozumiały niepokój budziły działania floty Barbarossy prowadzone w owym czasie na zachodnim wybrzeżu Italii, gdy po ataku na Niceę (w sierpniu i wrześniu 1543 r.) nastąpiło wiosną 1544 r. plądrowanie z udziałem sześciu galer francuskich wybrzeża neapolitańskiego. Dość szczegółowe informacje o tych wydarzeniach przekazywał do Polski Janowi Dantyszkowi znany dyplomata habsburski Sigmund von Herberstein[46].

Wobec wyraźnych odniesień w interpretowanej zapisce z księgi RK 137 do wydarzeń z lat 1543–1544 możemy się zastanawiać czy zawarte w niej sformułowanie „Expulsio regis Gallie ex Neapolia per Caesarem" nie odnosi się w przenośnym, bo na pewno nie dosłownym, sensie do bitwy pod Serravalle Scrivia w Piemoncie, w czerwcu 1544 r.[47] Pokonani zostali w niej włoscy sojusznicy Franciszka I, na krótko przed zawarciem we wrześniu 1544 r. pokoju w Crépy. Traktat ten, jak wiadomo, usankcjonował ostatecznie panowanie Karola V nad Mediolanem i Neapolem, będącymi symbolami francuskich aspiracji w Italii. *Expulsio ex Neapolia* należy, jak się wydaje, rozumieć zgodnie ze znaczeniem czasownika *expellere*, jako 'odpechnięcie, odpędzenie', a nawet 'wypłoszenie czy pozbawienie', przy czym zamiast użycia przyimka *ex* spodziewalibyśmy się tu *ab* (jednakże, jak już wskazywaliśmy, omawiane zapisy nie są wolne od pewnych usterek). Decydującym natomiast „odepchnięciem" Franciszka I od Neapolu była w swych konsekwencjach politycznych słynna bitwa pod Pawią w 1525 r. Jakkolwiek później jeszcze, w 1528 r., nastąpiło odparcie francuskiego ataku na Neapol[48], prawdopodobne wydaje się, także ze względów o których poniżej, że sformułowanie z omawianego zapisu dotyczy przedstawienia zwycięstwa Karola V pod Pawią.

Pora wreszcie na postawienie zasadniczego pytania: czym w istocie były owe wymieniane w rachunkach *imagines* poza tymi, co do których nie ma wątpliwości, że widniały na tkaninie (*in tela*) czy to malowane, czy haftowane a może w istocie utkane.

Pojawienie się w kolekcji Zygmunta Augusta tapiserii o tematyce biblijnej identycznej bądź bardzo zbliżonej do tej, którą rejestruje zapis *De imaginibus* z 14 stycznia 1547 r., nastąpiło najpóźniej po około sześciu latach od tej daty. Wobec tego nasuwa się przypuszczenie, że niektóre przynajmniej spośród *imagines* z omawianych tu zapisów rachunkowych mogły być jakimiś odwzorowaniami projektów, przerysami kartonów czy też szkicami – tzw. *petits patrons*[49], względnie malowanymi na płótnie powtórzeniami tkanin ofero-

[46] Zob. Sigmund von Herberstein do Jana Dantyszka, Wiedeń, 11 X 1543 r. (Corpus Epistularum Ioannis Dantisci, edited by J. Axer and A. Skolimowska, II: *Amicorum sermones mutui*, vol. 1: *Epistulae Sigismundi de Herberstein et Ioannis Dantisci,* e manuscriptis collegerunt, ediderunt, commentariis annotationibusque instruxerunt M.A. Janicki et T. Ososiński, Varsovia–Cracovia 2008, nr 37, s. 185) i tenże do tegoż, Wiedeń, 30 VI 1544 r. (ibid., nr 38, s. 189–190).

[47] Zob. S. von Herberstein do J. Dantyszka, Wiedeń, 30 VI 1544 r. (loc. cit., przyp. 1, 3).

[48] Zob. M. Fernández Álvarez, *Cesarz Karol V*, przeł. J. Antkowiak, Warszawa 2003, s. 109–113.

[49] Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 82–83. Por. M. Hennel-Bernasikowa, *Arrasy Zygmunta Augusta*, Kraków

wanych do zakupu lub do wykonania na zamówienie. Wypada tu uczynić jeszcze jedną uwagę dotyczącą zastosowanych w zapisie z RK 137 określeń, które – jak pokazuje ich fragment odnoszący się do przedstawień historyczno-batalistycznych – mogą być aluzyjne, ale też zniekształcone czy skrócone. Widoczne jest to również w przypadku sformułowania dotyczącego jednego z przedstawień biblijnych: „Archa Noeemi diluvio", sformułowania pozbawionego oczywistego wprawdzie, a może zastosowanego pierwotnie lecz opuszczonego podczas przepisywania przyimka (uzupełnionego w powyższej edycji). Wydaje się, że wyodrębnione przed nim określenie *Creatio hominis* można rozumieć nie tylko jako odnoszące się do przedstawienia samego aktu stworzenia Adama, ale szerzej, jako dotyczące kilku nawet epizodów początków ludzkości, przedstawionych symultanicznie, jak na arrasie zwanym za Stanisławem Orzechowskich *Szczęśliwością rajską.* Potoczny, skrótowy a zarazem jednoznaczny termin jest w każdym razie w zapisie rachunkowym bardziej uzasadniony aniżeli dwuznaczne określenie *Paradisus* ('ogród rajski'; 'niebo') albo omowne sformułowanie Orzechowskiego – „parentum nostrorum [...] foelicitatis [...] effigies"[50]. Zwróćmy jeszcze przy tym uwagę, że sama inskrypcja w górnej bordiurze tapiserii „rajskiej" jako jej temat określa nie szczęśliwość rajską, lecz przyczynę i bezpośrednie następstwo grzechu pierworodnego. Mówi bowiem dosłownie o przestrodze, której Bóg udzielił Adamowi i Ewie: by nie jedli owoców z drzewa życia, a następnie o niepodporządkowaniu się temu zakazowi i wreszcie wygnaniu z raju, co ukazuje centralna i prawa część kompozycji. Tymczasem cała jej część lewa poświęcona jest samemu stworzeniu Pierwszych Rodziców z odrębnie ukazanym na najodleglejszym planie stworzeniem Adama. Wiadomo poza tym, że około poł. XVI w. warsztaty brukselskie pracowały nad dwoma wariantami dziejów Adama i Ewy[51].

Nie ryzykując jednak nadinterpretacji interesujących nas wzmianek, chcemy powiedzieć, że w przytoczonym zapisie z księgi RK 137 *De imaginibus* można upatrywać śladu

1998, s. 15, gdzie reprodukcja ryciny według rysunku Coxciena przedstawiającego *Ofiarę Abla* z postacią klęczącego Kaina, którą w podobnym upozowaniu znajdujemy na wawelskim arrasie (Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 156–157). Hennel-Bernasikowa (op. cit., s. 17) omówiła rysunkowy projekt arrasu krajobrazowo-zwierzęcego z przedstawieniami m.in. słonia, nosorożca i małp (British Museum), przypisywany Pieterowi Coecke van Aelst (z datą 1549, por. eadem, *Arrasy krajobrazowo-zwierzęce,* [w:] *Arrasy wawelskie*, s. 240–243) w kontekście zaginionych tkanin kolekcji Zygmunta Augusta z serii krajobrazowo-zwierzęcej. Główne wątki kompozycji londyńskiej łączą ją z tematyką werdiur odnotowanych w spisach kolekcji z XVII i XVIII w. Wbrew jednak przekonaniu cytowanej autorki, powołującej się na spis z 1731 r. (1735) (eadem, *Arrasy Zygmunta Augusta*, loc. cit.) spis ten nie wymienia arrasu z nosorożcem (*rhinoceros*). Figuruje w nim natomiast po nr 7 tkanina, na której widniał „Elephans per pontem transiens una cum duabus simiis in arboribus sedentibus" (zob. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 199–202, s. 201, nr 7 i s. 178). Tkaninę z nosorożcem odnotowano w spisie z 1669 (ibid., s. 196) i z 1764 r. (ibid., s. 203). Ponieważ według spisu z 1669 r. tkanina ta miała 5, 1/2 łokcia szerokości („łokci półszósta"), tyle samo co tkanina ze słoniem zanotowana w spisie z 1731 r. (1735), a według spisu z 1669 r. tkanin tej szerokości w serii zwierzęcej (łącznie z tapiserią z nosorożcem) miało być trzy, wydaje się prawdopodobne, że w spisach z 1669 i 1731 r. (1735) mamy do czynienia z ta samą tkaniną opisaną na dwa sposoby i w istocie dość podobną do rysunku londyńskiego, na którym widnieje zarówno słoń, jak i nosorożec, a także małpa na drzewie. Można też przypuszczać, że przed 1731 r. (1735) z trzech tkanin o szerokości 5, 1/2 łokcia została jedna, przedstawiająca słonia, czemu jednak zdaje się zaprzeczać spis z 1764 r. Kwestia wymaga osobnego rozpatrzenia, także w związku z ogólną liczbą tkanin podawaną przez spisy z 1669, 1731 (1735) i 1768 r. (w dwóch pierwszych wynosi ona 156 i 157, w trzecim 156, zob. ibid., s. 197, 202, 204) i ogólnymi konstatacjami dotyczącymi liczebności serii krajobrazowo-zwierzecej (zob. Hennel-Bernasikowa, *Arrasy krajobrazowo-zwierzęce*..., s. 185).

[50] Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 186, nr V.

[51] Por. Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 97–103.

oferty przynajmniej serii „rajskiej" i „potopowej", a w zapisie z rachunków wydanych przez Chmiela prawdopodobnie historii Abrahama[52], znanej z realizacji dla Henryka VIII (ok. 1541–1543) i powtórzeń[53].

W przypadku ilustracji wydarzeń wojennych skłonni jesteśmy natomiast przypuszczać, że były nimi jakieś ryciny, prawdopodobnie drzeworyty (których ewentualną identyfikację pozostawiamy specjalistom). Wskazywać może na to odnotowanie tych przedstawień w osobnej grupie, liczonej najtaniej po kopie litewskiej, czyli 75 gr za sztukę. Trudno jednak nie wspomnieć o wcale częstym uwiecznianiu na tkaninach współczesnych wypraw i zmagań wojennych, a zatem też całkowicie wykluczyć możliwość, że te wymienione w osobnej grupie *imagines* były jakimiś szkicami do tapiserii[54]. Obok słynnej serii *Wyprawy na Tunis*, tak ważnej w kontekście tkanin wawelskich, choćby tylko z uwagi na dobrze udokumentowany czas jej wykonania, należy wspomnieć o siedmiu tapiseriach poświęconych bitwie pod Pawią, zaprojektowanych przez Bernaerta van Orley i ofiarowanych Karolowi V w 1531 r. – dziś w Museo di Capodimonte (Museo Borbonico) w Neapolu. Wiadomo, że jedna z edycji tej serii i jednej z serii tzw. Łowów Maksymiliana I w 1533 r. oferowane były Sulejmanowi I za pośrednictwem Willema Dermoyena (zmarłego w 1548 r. ojca Roderyka, znanego z pozyskiwania tapiserii dla polskiego króla)[55]. Dermoyen przez Wenecję przesłał wówczas sułtanowi pojedyncze tkaniny jako egzempla[56]. Czy zatem do Zygmunta Augusta nie mogły docierać przerysy i *petits patrons* w charakterze oferty, co byłoby zgodne z powszechną praktyką?[57] Pytanie to wydaje się retoryczne. Nie wątpimy zresztą, że szereg poruszonych wyżej kwestii będzie mogła rozstrzygnąć, dzięki swej rozległej wiedzy i doświadczeniu, Czcigodna Adresatka niniejszej księgi.

O dynamice przedsięwzięć artystycznych młodego władcy, jeszcze przed rozpoczęciem rzeczywistego panowania w Koronie w 1548 r., świadczą także inne, frapujące zapisy księgi RK 137. Na k. 32r/v zwracają uwagę wypłaty dla malarza Erarda (*Erardo pictori*)

[52] Osiem opon bez złota z dziejami Abrahama, wymienia spis sporządzony 28 VI 1574 r. po ucieczce Henryka Walezego z Krakowa (zob. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 160 i 191). Spis ten wymienia opony z historią Abrahama w liczbie ośmiu sztuk dwukrotnie: najpierw w grupie, której specyfikacja podsumowana została uwagą: „Te wszystkie są ze złotem", a zaraz po tej uwadze, ponownie w wyliczeniu opon, jak należy rozumieć bez złotej nici, z których pewne sztuki pozostały na zamku w Niepołomicach. Szmydki uznał ostatnio, że serie historii Abrahama i Hannibala przerabiane złotem, wymienione w cytowanym spisie przed identycznymi tematycznie seriami, w których użycia złotych nici autor spisu nie zaznaczył, przywiózł z Francji Henryk Walezy. Innymi słowy, tylko owe tkaniny bez złota należeć miały do kolekcji Zygmunta Augusta (zob. R. Szmydki, *Tapiserie króla Henryka Walezego pozostawione w Polsce w 1574 r.*, „Barok", XV/1 (29), 2008, s. 66, por. Gębarowicz, Mańkowski, op. cit., s. 160). W związku z losami *Historii Abrahama*, por. rozważania, [w:] *Vente du mobilier de Jean-Casimir en 1673/Wyprzedaż mienia po Janie Kazimierzu w roku 1673,* oprac. R. Szmydki, Warszawa 1995, s. 57–58.

[53] Zamówiona ok. 1540 r. przez Henryka VIII seria dziejów Abrahama wg projektu przypisywanego Pieterowi Coeckowi van Aelst, złożona z 10 tkanin, wykonana została przez Willema de Kempeneer (dziś w Hampton Court Palace), zob. E. Cleland, *Tapestries as a Transnational Artistic Commodity*, [w:] *Locating Renaissance Art,* ed. by C.M. Richardson, Yale University Press 2007, s. 115–117; Delmarcel, op. cit., s. 106; por. Misiąg-Bocheńska, op. cit., s. 135; Piwocka, op. cit., s. 10.

[54] Jednym ze współczesnych przykładów może być wykonanie przez Pannemekera w 1547 r. tkaniny z przedstawieniem bitwy pod Mühlbergiem (zob. Delmarcel, op. cit., s. 136).

[55] Zob. M. Hennel-Bernasikowa, *Czarno-białe tkaniny Zygmunta Augusta,* „Studia Waweliana". 5, 1996, s. 35.

[56] Zob. Delmarcel, op. cit., s. 121, 364, por. s. 101 (gdzie wzmianki o wystroju pałacu Marii węgierskiej w Binche podczas wizyty Karola V i arcyksięcia Filipa w 1549 r.).

[57] Zob. Schneebalg-Perelman, op. cit., s. 382, 408–412.

z 7 sierpnia 1547 r. Wymalował on i pozłocił kule do namiotów królewskich, w tym do nowego uszytego z lundzkiego czerwonego sukna[58]. Wymalował również do niego wyzłocone herby a ponadto trzy herby „pro tapeciis domus novae"[59], a także listwy do wieszania tych obić („a depictione fictilium[60] alias listew in parietes domus eiusdem"). Tenże Erard był również autorem herbów na monety złotowe i srebrne grosze, które miano bić w mennicy wileńskiej, oraz herbów, które na pierścieniu królewskim wyrżnąć miał Jacobus Italus (czyli zapewne Gian Giacomo Caraglio)[61]. Za prace przy namiocie Erard otrzymał 10 fl., a za związane z obiciami i pierścieniem fl. 5. Na k. 50r z kolei zapisano wypłatę świadczącą o trosce o estetykę instrumentów muzycznych: „*Sebastiano pictori*, die 12 Marcii eidem [1548] pro deauracione ferri ad simphoniale Maiestatis Regiae dati Polonicalis <monetae> floreni 0/15"[62]. Ponadto zwracają uwagę zapisy wypłat z maja, lipca i sierpnia 1547 r. rzeźbiarzowi Melchiorowi i Janowi Cyganowi (Czygan) za wykonanie form do armat (k. 28r, 33v, 46v), a także zapis z lutego 1548 r. o wypłacie temuż Melchiorowi „a sculptione textus et distichorum in 8 tormentis falconetis" (k. 48v). Na k. 60v znajdujemy z kolei zapis dotyczący ulania wielkiego działa nazwanego imieniem wielkiego księcia Witolda („*Jacobo tormentorum fusori:* Die 4 Maii [1548] eidem a labore tormenti bellici Witoldi ponderantis centenariorum 87"), a na 62v. odnoszący się zapewne do Giammarii Mosca Padovana ("*Joanni Mariae Itallo sculptori*: Die 11 Augusti [1548] eidem Joanni solutum Cracoviae, quod laboravit Maiestati Regiae: pro fizerunk et 3 formas ad bumbardas [!] Maiestatis Suae per grossos 30 florenos 30"). Z kolei zapis na k. 378r w dziale *Exposita pecuniarum pro clenodiis pro sacra Maiestate Regia a die 15 Novembris anni 1546*, dotyczy wypłaty należności ponad 1 527 fl. znanemu z realizacji zamówień rodziny królewskiej Mikołajowi Nonarthowi z Norymbergi („*Nikiel Nunarth civi Norembergensi:* [...] pro cuppis argenteis deauratis" oraz „pro annulo aureo cum tabula rubinea" – pierścień przeznaczony dla

---

[58] Por. AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 44v–46r.

[59] Być może dotyczy to nowych herbów do przerobionych opon po Gasztołdach (zob. wyżej, przyp. 31). Mowa tu o tzw. nowym domu królewskim zamku wileńskiego (skrzydle pn–zach.), którego budowy dotyczą inne współczesne rachunki. Tam 1 VIII 1546 król wydał przyjęcie urodzinowe dla litewskich panów rady i ich żon (AGAD, ASK, 1, RK 120, k. 33r: „die dominico videlicet 1 Augusti Maiestas Regia celebravit diem natalicii sui in curia nova ex illa parte fluvii Vigilie et omnes dominos consiliarios cum uxoribus eorum tractavit; dabantur ferculul<i> in scutellis 9" (por. Kolankowski, op. cit., s. 324).

[60] Forma *fictilium* jest być może zniekształconą formą *fixilium* – określenia 'mocowania' urobionego od participium czasownika *figo, -ere* ('przybijać'). *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce* (t. IV, red. M. Plezia, Wrocław 1975), takiego słowa jednak nie notuje. Znajdujemy tam jedynie termin: *fixura, -ae* – 'umocowanie' (szp. 239).

[61] AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 32v.: „Praeterea a depictione insigniorum Maiestatis Regiae pro aureis et grossis argenteis in officina monetaria Vilnensi cudendis et a depictione insigniorum per Jacobum Italum in annulo Maiestatis suae sculpendorum dati floreni 5" (por. Lipiński, op. cit., s. 87. Jerzy Wojciechowski nie notuje tego rodzaju pracy Caraglia (idem, *Caraglio w Polsce,* „Rocznik Historii Sztuki", 25, 2000, s. 37–40). Zob. M. Gumowski, *Mennica wileńska w XVI i XVII wieku,* Warszawa 1921, s. 45–90, 189, Tabl. II–VI. Mennicą zarządzał w latach 1546–1555 Jan Lutomirski (ibid., s. 49–50). Według M. Męclewskiej w mennicy wileńskiej w latach 1545–1548 bito: od 1545 obole, denary, półgrosze i grosze litewskie; od 1546 – grosze i trojaki na stopę polską; od 1547 – szóstaki na stopę polską i dukaty na stopę węgierską; od 1548 – denary i półgrosze litewskie oraz dukaty (M. Męclewska, *Wileńska mennica młodego króla*, [w:] *Nummus et historia. Pieniądz Europy środkowej,* red. S.K. Kuczyński, S. Suchodolski, Warszawa 1985, s. 317–318, por. T. Kałkowski, *Tysiąc lat monety polskiej,* wyd. III, Kraków 1981, s. 152–157, 168 (gdzie szereg istotnych uwag także nt. walorów artystycznych monet z mennicy wileńskiej Zygmunta Augusta); Piech, op. cit., s. 80–81.

[62] Por. *Źródła*…, s. 299; Balzer, op. cit., s. 905: „Die 26 [Aprilis] pro teca et ferramentis illius ad clavicimbalum Sobek organistae".

króla). Dodajmy jeszcze, że zapis z listopada 1547 r. (k. 43v) uzupełnia informacje o zakupieniu w Krakowie 112 woluminów do biblioteki Zygmunta Augusta w Wilnie[63]. Znajdujemy tu także wzmianki o przewiezieniu królewskiego obicia z Krakowa do Radomia i Piotrkowa, a także o wypraniu w Krakowie zapewne przez folusznika (określonego jako *molendinator*) dwóch starych tkanin (tapiserii?)[64]. Do przytoczonych zapisków, jako ilustrację zarówno rozmachu działań młodego króla, jak też możliwości znalezisk źródłowych, możemy dodać zapisy dokonane w księdze RK 147 (*Regestrum rationis generalis Magnifici domini, domini Severini Bonar de Balicze* [...] *anno Domini 1548*). W drugiej połowie 1548 r. (po jesiennym sejmie piotrkowskim), w dziale *Distributa artificibus anno 1548*, na zaledwie dwóch stronach odnotowano wypłaty: malarzowi Janowi za projekt dwóch włóczni czy też rohatyn (schefelnikow) wysłany do Norymbergi, za kopię rękopisu *Banderia Prutenorum* Jana Długosza, zamówioną zapewne dla samego króla, a następnie wynagrodzenia: Kilianowi „rzeźbiarzowi gemm" („incisor gemmarum") – za wykonanie tłoku pieczęci wielkiej koronnej[65], i Marcinowi Siedmiogrodzianinowi – za wykonanie pieczęci mniejszej koronnej (podkanclerskiej) oraz pieczęci wielkiej Wielkiego Księstwa Litewskiego[66] i rzeźbiarzowi (*lapicida*) Mikołajowi Polakowi – za odlanie dla króla czterech falkonetów[67].

Wskazane przykłady zapisów z dwóch jedynie ksiąg rachunkowych ilustrują zakres, rozmach i wyrafinowanie przedsięwzięć artystycznych Zygmunta Augusta. W ich świetle niewątpliwie lepiej zrozumiała staje się jakość i skala arrasowego zamówienia władcy, zamówienia, którego, jak sądzimy, ślad, a w każdym razie przynajmniej istotny kontekst, odnajdujemy m.in. w zapisie *De imaginibus*. Jednocześnie przykłady te wskazują na pilną potrzebę całościowego historyczno-artystycznego opracowania rachunków ostatniego Jagiellona, nie mówiąc o wydaniu ich drukiem czy choćby zindeksowaniu, bez względu na to, że jak wspomniano na wstępie, w niedługim czasie powinny one zostać udostępnione w całości w internecie.

---

[63] Por. *Źródła*..., s. 89.

[64] AGAD, ASK, 1, RK 137, k. 62v (z wypłat w Krakowie w 1548 r.): „*Aurigis Maiestatis Regiae, qui tapetos et opponi*: Die 12 eiusdem [Augusti] eisdem Cracoviae in arce, quia tapetos imponebant in currum, pro cerevisia illis dati floreni 0/5" (por. zapis na k. 64v, z 15 X w związku z przewiezieniem opon do Radomia i Piotrkowa (tu dwojaka forma akusatiwu *tapecias* i *thapetos*), ibid., k. 63r: „*A ablucione tapetum alias oponi*: Die quo supra [19 Augusti] Cracoviae molendinatori, qui abluebat oponi antiquas 2, per grossos 6, dati per grossos 30, floreni 0/12". Termin pochodzenia greckiego, występujący w łacinie klasycznej w dwojakiej formie: w rodzaju nijakim *tapete, -tis* lub żeńskim *tapetae, -arum,* oznaczający w interesującym nas okresie obicie, a zarazem przykrycie, przyjmować mógł różne formy deklinacyjne i znaczenia, o czym poucza słownik Petera Dasypodiusa z 1536 r. (P. Dasypodius, *Dictionarium Latinogermanicum,* Strasbourg (Argentoratum) 1536, k. 233r: „Tapes, etis, penultima producta, et Tapetum vel tapete: *Ein gewürkte decke/oder serge/heydenische decke*"). Zapisy w cytowanej księdze RK wskazują zarówno na chwiejność form, jak też możność występowania różnych znaczeń, zazwyczaj jednak precyzowanych czy też określanych przez kontekst, czego interesujący przykład znajdujemy na k. 19r: „*Pro 2 tapeciis ex caudis vulpinis*: Die quo supra [27 decembris 1546] pro 2 tapeciis alias guniki ex caudis wlpinis consutas Stanislao et Dussa timpanistis ad cubandum emptis per grossos 20 Polonicalis facit florenum 1/10".

[65] Por. *Źródła*..., s. 89, gdzie wymieniony on został w 1547 r. ze skróconym określeniem *incisor* jako autor tłoków superexlibrisów herbowych na oprawy mniejszych ksiąg z biblioteki królewskiej, por. Kolankowski, op. cit., s. 327.

[66] Por. ibid., s. 197, 264. Pieczęć wielką koronną i podkanclerską Zygmunta Augusta na podstawie analogii formalnych J. Wojciechowski przypisał hipotetycznie Gian Giacomo Caragliowi, co wobec przywołanych zapisów należałoby odnieść raczej do projektu – Wojciechowski, op. cit., s. 38, 56–57 (nr 11–12).

[67] AGAD, ASK, 1, RK 147, k. 26–26v, por. 25v.

Allegorical, Biblical, Historical and Heraldic *"Imagines"* Commissioned for the King Sigismund II Augustus Based on the Royal Account Books (1547-1548). A Contribution to the Study of the Genesis of the Sigismund Augustus Tapestry Collection

(Summary)

The article deals with the record of January 14, 1547 in Sigismund II Augustus king of Poland and grand duke of Lithuania Royal Account Book concerning "imagines" (it could be woodcuts, paintings, drawings or sketches), which had been delivered to the king.

Besides those depicting contemporary military events two were probably so called *petits patrons* ("Creatio hominis et Archa Noeemi <in> diluvio"), which could be crucial to understand the beginning of the famous Sigismund II Augustus tapestry collection. Other records suggest how much the king was involved with tapestries and other artworks commissions.

ELEMENTY BATALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI MICHIELA COXCIE Z LAT 1549–1550

Udział Michiela Coxcie w przygotowaniu kartonów do tapiserii biblijnych Zygmunta Augusta został po raz pierwszy wysunięty przez Mariana Morelowskiego[1]. O wiarygodności tej atrybucji świadczą powiązania stylistyczne wawelskich arrasów z dziełami flamandzkiego artysty. Ponadto, Marian Morelowski wykazał oddziaływanie wzorów rzymskich na autora kartonów. Sugestie uczonego przejęli i rozwinęli kolejni badacze zygmuntowskich arrasów: Mieczysław Gębarowicz i Tadeusz Mańkowski[2], zaś nowymi spostrzeżeniami uzupełniły je Anna Misiąg-Bocheńska[3], Maria Hennel-Bernasikowa[4] i ostatnio Magdalena Piwocka[5].

Zasadniczo tematem niniejszego tekstu jest jedna z jagiellońskich tapiserii z przedstawieniem *Upadku moralnego ludzkości* (obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie – il. 1). Na Wawelu znajdowała się ona przynajmniej od 1553 r. Już Stanisław Orzechowski podziwiając w *Panagyricus nuptiarum* przepych królewskiej rezydencji z okazji ślubu Zygmunta Augusta z Katarzyną Mantuańską, zwrócił uwagę na walory artystyczne i treściowe tej wspaniałej tkaniny. Po przywołaniu pamięci o znakomitym humaniście i jego doznaniach estetycznych na widok *Upadku moralnego ludzkości*, zauważmy, że dzieło to swoją formą wpisuje się w wątek batalistyczny twórczości Michiela Coxcie z lat 1549–1550. Składają się nań przede wszystkim projekty z przedstawieniem militarnej wiktorii Karola V nad saskimi kurfürstami w wojnie szmalkaldzkiej, jak i potwierdzone archiwalnie, choć nieznane dotąd projekty okazjonalnej dekoracji na powitanie arcyksięcia Filipa Hiszpańskiego w Brukseli w 1549 r.

Szkice przygotowawcze z tematem zwycięskiej kampanii Karola V w Saksonii przypuszczalnie powstały z myślą o kartonach do tapiserii gloryfikujących dokonania militarne cesarza w okresie wojny szmalkaldzkiej (1546–1547). Prezentowały one zwycięstwo armii Karola V w bitwie pod Mühlbergiem nad oddziałami Ligii Szmalkaldzkiej, dowodzonymi przez elektora saskiego Jana Fryderyka Wspaniałomyślnego. Zgodnie z treścią listu z 22 listopada 1550 r. do naczelnika Izby Skarbowej w Lille, Roberta de Bouloigne, zamówiła je u Michiela Coxcie regentka Niderlandów, Maria Węgierska, z myślą o potrzebach samego Karola V[6]. Nie można wykluczyć, że flamandzki artysta, celem lepszego poznania teatru wojennego w Saksonii, przebywał jakiś czas w Niemczech. W związku z powyższym Erik Duverger[7]

[1] M. Morelowski, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta*, Kraków 1929.

[2] M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Arasy Zygmunta Augusta*, „Rocznik Krakowski", 29, 1937.

[3] A. Misiąg-Bocheńska, *Arrasy biblijne: sceny z Księgi Genesis,* [w:] *Arrasy flamandzkie na Wawelu*, red. J. Szablowski, Warszawa–Antwerpia 1975, s. 123 nn.

[4] M. Hennel-Bernasikowa, *Arras króla Zygmunta Augusta „Upadek moralny ludzkości"*, [w:] *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, Kraków 2008, s. 359–372.

[5] M. Piwocka, *Nie tylko Rafael… O kilku rzymskich inspiracjach w projektach Michiela Coxciena do arrasów Zygmunta Augusta,* [w:] *„Żeby wiedzieć". Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 229–242.

[6] Lille, Archives départementales du Nord, B 2482 – A. Pinchart, *Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558*), „Revue universelle des arts", 3, 1856, s. 132–133. Polecenie Marii Węgierskiej zapłaty malarzowi: Bruksela, Archives générales du Royaume, *Acquits de Lille*, nr 1172: *Recette générale 1530–1550.*

[7] E. Duverger, *De Brusselse stadspatroonschilder voor de tapijtkunst Michiel van Cocxyen (ca. 1497–1592).*

zwrócił uwagę na dziewięć malowideł w kolekcji Marii Węgierskiej związanych z tym tematem – najwyraźniej chodziło o obrazy batalistyczne Michiela Coxcie. Spisano je w inwentarzu zbiorów w Brukseli, na krótko przed definitywnym opuszczeniem Niderlandów i wyjazdem regentki do Hiszpanii w 1556 r. W świetle antwerpskiej *Certificatieboek* z 1577 r., prawdopodobnie z warsztatu Michiela Coxcie pochodziło także dwanaście płócien sławiących dokonania militarne Karola V w Saksonii, jakie 5 września 1577 r. sprzedał Anthoine de Palermo, malarz z Mechelen spokrewniony więzami rodzinnymi z Michielem Coxcie, hiszpańskiemu kupcowi Diego Hernandes de Miranda[8].

O zainteresowaniu Michiela Coxcie tematyką batalistyczną w latach 1549–1550 dodatkowo świadczą dokumenty Izby Skarbowej w Lille regulujące wydatki na uroczyste powitanie Filipa Hiszpańskiego w stolicy Niderlandów w 1549 r. Wydarzenia, jakie rozegrały się na przedmieściach Brukseli, na tzw. *Harenheyde*, miały miejsce 1 kwietnia 1549 r. Jednakże nie zyskały one tak wielkiego rozgłosu, z jakim spotkało się przyjęcie arcyksięcia Filipa w innych miastach południowoniderlandzkich, jak choćby odprawiony z wielką pompą wjazd do Antwerpii[9] czy też trwające przez kilka dni uroczystości w pałacu Marii Węgierskiej w Binche[10]. Niemniej powitanie oraz turniej rycerski na *Harenheyde* zasługują na przypomnienie z racji udziału w przygotowaniu okazjonalnej architektury sporej ekipy brukselskich artystów i rzemieślników, kierowanych przez dwu miejscowych malarzy, Cornelisa Schernier alias van Conincxloo i Zeghersa van Wesel. Właśnie rachunki i pokwitowania zgromadzone w archiwach Izby Skarbowej w Lille za rok 1549 dostarczają szczegółowych informacji odnośnie charakteru i zakresu wykonanych wtedy prac. Dodatkowym źródłem wiedzy o tym wydarzeniu jest opis zamieszczony w niderlandzkojęzycznej genealogii brabanckich książąt *Dit is die Afcoemste ende Genealogie der Hertoghen ende Hertoginen van Brabandt*… (wyd. Jan Mollijns, Antwerpia 1565). Pośród malarzy zaangażowanych do realizacji triumfalnych łuków i teatralnych podestów należy wspomnieć przede wszystkim przedstawicieli rodziny Schernier alias van Conincxloo: Antona, Adriaena, Lucasa i Jana van Coninxcloo, oraz Michiela van Orley – wywodzącego się z kręgu rodzinnego słynnego Bernarda van Orley. Oczywiście, w naszych rozważaniach ograniczymy się do podkreślenia roli Michiela Coxcie, jako autora projektu tzw. wielkiego teatru[11]. Właśnie na arenie *Harenheyde* rozegrał się turniej rycerski, w którym wzięły udział zbrojne oddziały rycerstwa niderlandzkiego. Najwyraźniej projekt Michiela Coxcie dotyczył tematyki batalistycznej, skoro dokumenty zgromadzone w archiwum Izby Skarbowej

Een inleidende studie, [w:] Michel Coxcie, pictor regis, Mechelen 1993 (Handelingen van de Koninklijke Kring, Letteren en Kunst van Mechelen), s. 167.

[8] Idem, s. 190–191, dok. I.

[9] Powitanie Filipa Hiszpańskiego w Antwerpii w 1549 r. doczekało się wielu studiów. Ciągle aktualne pozostaje źródłowe opracowanie: E.J. Roobaert, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst van den Hooghmogenden Prince Philips… inde stad van Antwerpen… Anno 1549…*, „Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique", 9, 1960, s. 37–74.

[10] Na temat powitania Filipa Hiszpańskiego w Binche w 1549 r. istnieje rozległa literatura, m.in. *Binche 1549: La joyeuse entrée du sérénissime prince Philippe, futur Roi d'Espagne / De blijde intrede van prins Filip, toekomstig koning van Spanje / La felicísima entrada del serenísimo Príncipe Felipe, futuro rey de Espanã. Europalia – 85 Espagne–Bruxelle*s, [kat. wyst.], Bruxelles, 1985.

[11] Bruksela, Archives générales du Royaume, Acquits de Lille, nr 1172: *Recette générale 1550–1551*, Portefeuilles: „Item betaelt Mr Michiel van Coxyen voer zijn aerbeijt ende sallaeris van gemaect 't gewen pro sekeren patroen aengaende 't voeirs. theatre IIII gouden croenen…".

w Lille wspominają o prezentowaniu różnych form taktyki bitewnej z udziałem artylerii, konnicy i pieszych oddziałów[12]. Zaprezentowane 1 kwietnia 1549 r. gry wojenne prawdopodobnie były reminiscencją realnych wydarzeń z czasu Wojny Szmalkaldzkiej w Saksonii.

Pośród dostojnych gości, jacy tego dnia przybyli na *Harenheyde* i zajęli miejsce w wydzielonych dla nich trybunach teatru, widziano oprócz Filipa Hiszpańskiego, również Marię Węgierską i królową Francji, Eleonorę Austriacką. Ponadto stawili się tam przedstawiciele kawalerów Złotego Runa. Zabrakło jedynie cesarza Karola V. Regentka Niderlandów, chcąc podkreślić rangę i znaczenie spotkania, poleciła przyozdobić miejsce uroczystości najcenniejszymi tapiseriami i malowidłami, jakie wówczas pozostawały do dyspozycji brukselskiego dworu. Jak zauważa anonimowy autor *Dit is die Afcoemsteen de Genealogie der Hertoghen ende Hertoginnen van Brabandt…* (s. 150), w jednym z pomieszczeń spełniających funkcję galerii na Harenheyde, zawieszono dwie serie niezwykle cennych tapiserii przetykanych złotymi, srebrnymi i jedwabnymi nićmi. Jedna z nich ukazywała sceny o wielkim nagromadzeniu ludzkich postaci, podczas gdy druga przedstawiała zwierzęta („…seer overvloedelijck ende schoonen plasanten figueren van menschen ende anderen animalen…”). Jakie tapiserie miał na myśli obserwator opisujący uroczystości na cześć Filipa Hiszpańskiego – pozostaje sprawą niejasną, jakkolwiek temat drugiej serii tkanin może nasuwać na myśl bliżej nieokreślone werdiury zwierzęce, w typie brukselskich tapiserii animalistycznych ze zbiorów wawelskich. Również obecnie nie można rozstrzygnąć kwestii, kto był właścicielem tych nadzwyczajnie bogatych tkanin; czy zostały dostarczone z dworu brukselskich regentów, czy też wypożyczono je od miejscowych marszandów?

W odniesieniu do sceny *Upadku moralnego ludzkości* z dawnej kolekcji jagiellońskiej należy przypomnieć, że zgodnie z przekazem Księgi Genesis (VI, 1–7) obrazuje ona zbrodnie popełniane na krótko przed potopem, przez biblijnych gigantów – synów Boga i człowieczych córek. Stąd w jej kompozycji nagromadzenie zbrojnych postaci o nieokiełznanej gwałtowności i przemocy, muskularnie zbudowanych mężczyzn, zakutych do niewoli obrońców kobiet oraz spiętrzonych lub powalonych koni. Niewątpliwie scena ta z łatwością wpisuje się w uprzednio przywołany wątek batalistyczny twórczości Michiela Coxcie z lat 1549–1550.

Temat upadku moralnego przed potopem należy do rzadko spotykanych przedstawień w sztuce. Michiel Coxcie, jako domniemany autor kartonu do arrasu Zygmunta Augusta, starał się spożytkować wzory poznane podczas dłuższego pobytu w Italii w latach 1530–1539. Pisano o tym już wcześniej, wskazując na powiązania z malowidłami ściennymi *Bitwy pod Anghiari* Leonarda da Vinci w Palazzo Vecchio (1503–1506) oraz z freskami *Bitwy Konstantyna Wielkiego* Giulia Romano w Pałacu Watykańskim[13]. Niewątpliwie lista refleksów sztuki rzymskiej byłaby niepełna, gdyby pominąć punkty odniesienia dla całości kompozycji. Właśnie o tym ważnym aspekcie stylistycznym dzieła można mówić wskazując na powiązania z miedziorytem prezentującym *Nawrócenie św. Pawła* wedle rysunku przygotowawczego Michiela Coxcie (il. 2)[14]. Nosi on datę 1539, a powstał zapew-

[12] Ibid.

[13] Hennel-Bernasikowa, op. cit., s. 362–363.

[14] Wiedeń, Albertina, nr inw. HB 50(I) – *Fiammimghi a Roma 1508/1608. Artistes des Pays-Bas et la Principauté*

ne już po powrocie artysty do Niderlandów[15]. U dołu ryciny odczytano sygnaturę mistrza złożoną z trzech liter C, M i X, po których następuje napis „I VEN" (INVENIT lub INVENTOR). Dla uzupełnienia zauważmy, że Coxcie użył swojego monogramu w formie zbliżonej do sygnatury z ryciny także na jednym z pokwitowań Izby Skarbowej w Lille za 1570 r. W dokumentach z Lille odnajdujemy bowiem jego podpis złożony 23 lipca 1570, po podjęciu dorocznej renty, jaką wcześniej przyznał mu okryty ponurą sławą trybunał inkwizycyjny w Brukseli[16]. Należność wypłacano malarzowi z dochodów katastralnych banity z Mechelen, Guillauma van Cleven. Na sygnaturę artysty w 1570 r. złożyły się dwie majuskuły C, M oraz trzecia – w formie zbliżonej do X lub K. Obok dodatkowo figuruje pełny podpis malarza w pisowni „MACHIEL VAN COXCIJEN".

Niewątpliwie jako model posłużył artyście rysunek przygotowawczy Francesco Salviatiego (de' Rossi), florenckiego malarza manierystycznego, pracującego w oparciu o ekscentryczny i dekoracyjny rafaelizm Perino del Vaga. Dzieło włoskiego mistrza zostało powielone w 1545 r. przez rzymskiego sztycharza Eneo Vico (il. 3). Georgio Vasari wspomniał w *Le Vite de'più eccelenti pittori, scultori e architettori* (1550–1568), że Salviati długo pracował nad swoim rysunkiem po przeniesieniu się z Florencji do Rzymu (ok. 1531). Pierwodruk został szybko zauważony na rynku artystycznym, a jego autor – Eneo Vico, natychmiast doceniony w kręgach miłośników grafiki w Wiecznym Mieście. O popularności ryciny świadczy fakt, że wkrótce została ona powtórzona w malarskiej kopii na desce, przechowywanej dziś w rzymskiej Galeria Doria Pamphili. Dzieło to uchodzi za pracę samego Salviatiego[17], jakkolwiek znaleźli się badacze skłonni widzieć w nim rękę hiszpańskiego mistrza Roviale (il. 4)[18].

Coxcie ponownie nawiązał do rzymskiego pierwowzoru Salviatiego poszukując rozwiązań kompozycyjnych do kartonu tapiserii ze sceną *Upadku moralnego ludzkości*. Przekonuje o tym układ zbrojnych postaci pierwszego planu, zwłaszcza pozycja żołnierza na wspiętym koniu. Motyw ten, po uwzględnieniu różnic kostiumologicznych, powraca we wszystkich wspomnianych powyżej scenach *Nawrócenia św. Pawła*.

W odróżnieniu do wspomnianych powyżej przedstawień *Nawrócenia św. Pawła*, pierwszy plan kompozycyjny zygmuntowskiej tapiserii został wzbogacony o postać muskularnego mężczyzny ukazanego w skrócie, z uniesioną prawą nogą. Tu źródła inspiracji mogły być dwojakie. Przypomnijmy najpierw o istnieniu rysunków Michała Anioła dla Thomasa Cavalier, o których Coxcie dowiedział się zapewne podczas pobytu w Rzymie, przypuszczalnie po 1533 r.[19] Oczywiście chodzi o *Titiosa* Michała Anioła, którym artysta flamandzki posłużył się także przy innej okazji, przygotowując rysunek do sztychu z *Wężem Miedzianym*. Echa oddziaływa-

---

de Piège à Rome à la Renaissance [kat. wyst.], Bruxelles 1995, s. 85–86, kat. 18.

[15] S. Schéle, *Cornelius Bos. A Study of the Origins of the Netherland Grotesque*, Stockholm 1965, nr 221, s. 202, pl. 59. Autor uznał je za wątpliwe dzieło Corneliusa Bosa.

[16] Bruksela, Archives générales du Royaume, Acquits de Lille, nr 1466 B. Rozporządzenie w tej sprawie wydał w Antwerpii 26 lipca 1570 sam przewodniczący krwawego trybunału, książę Alba. Wspomniane dokumenty wskazują na przychylny stosunek władz hiszpańskich do Michaela Coxcie.

[17] P. Costamagna, *Francesco Salviati à Florence (1543–1548): réflexions sur la „Conversation de saint Paul"*, [w:] *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Milan 1994, s. 120–125.

[18] I. Cheney, *Francesco Salviati's north Italian journey*, „The Art Bulletin", 45, 1963, s. 337–349.

[19] D. Laurenza, *Michel Coxcie à Rome et dans les Pays-Bas anciens. Nouvelles attributions*, [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 112.

nia Michała Anioła dostrzega się w manierystycznej cielesności powalonego na plecy mężczyzny. Z drugiej strony, sposób ujęcia tej postaci zachęca do refleksji nad recepcją malarstwa Tycjana w Niderlandach po 1548 r. O oddziaływaniu tycjanowskich manierystycznych form na klasycystyczny romanizm Michiela Coxcie pisano już wcześniej w związku z serią malowideł dostarczonych do Niderlandów na zamówienie Marii Węgierskiej. Powstały one z myślą o wyposażeniu renesansowego pałacu w Binche[20]. Akurat w tym czasie Coxcie intensywnie pracował nad freskami do najważniejszych pomieszczeń rezydencji w Binche. Rachunki Izby Skarbowej w Lille przekazują informacje o wypłaceniu artyście 15 grudnia 1549 r. kwoty 964 florenów, w tym 744 florenów za malowidła ścienne w galerii usytuowanej na wyższej kondygnacji pałacu[21]. Coxcie swoimi malowidłami pokrył tam powierzchnię aż 165 m^2. Niestety, nic nie wiadomo o tematyce tych fresków, bo uległy zniszczeniu w 1554 r., w okresie wojny z Francją. Dwa znane rysunki anonimowego malarza niderlandzkiego, z widokiem wielkiej sali w Binche, podczas sierpniowych uroczystości w 1549 r. na cześć Filipa Hiszpańskiego (obecnie w zbiorach Bibliothèque royale w Brukseli), nie dają wystarczających podstaw, aby wyciągnąć ostateczne wnioski co do ikonografii ukazanych przedstawień. Nieco łaskawiej los obszedł się z obrazami dostarczonymi do Binche przez Tycjana. Z okazałego zamówienia Marii Węgierskiej przetrwały do dziś w zbiorach Prado dwa jego płótna: *Titios rozrywany przez sępy* (il. 5) i *Syzyf*. Właśnie pierwsze z tych dzieł, z gigantyczną postacią wpisaną w uciekającą wgłąb kompozycji perspektywę, najlepiej świadczy o bezpośrednim oddziaływaniu manierystycznych kanonów Tycjana na Michiela Coxcie. Zresztą, podobny efekt kompozycyjny zauważa się w innych jeszcze obrazach Coxcie powstałych po 1549 r., jak choćby w środkowej scenie tryptyku *Węża Miedzianego* w antwerpskim Museum Maagdenhuis (il. 6), czy też w nieco późniejszym *Zabójstwie Abla* w zbiorach Santa Cruz w Toledo. Można zatem uznać, że *Titios* Tycjana stanowi post-quem dla tryptyku *Węża Miedzianego* i *Zabójstwa Abla*. Oddziaływanie Tycjana na flamandzkiego malarza po 1548 r. można poszerzyć obserwacją *Ukrzyżowania* Coxciego w prywatnej kolekcji w Madrycie. W tym ostatnim dziele dostrzega się zbieżność kompozycyjną postaci rycerza na koniu z innym obrazem Tycjana w zbiorach Prado, przedstawiającym *Karola V pod Mühlbergiem*[22].

Reasumując stwierdzamy, że w *Upadku moralnym ludzkości* Coxcie połączył bliski jego temperamentowi artystycznemu klasycyzm rzymski z manieryzmem zapożyczonym od Francesco Salviatiego i Tycjana. Powtórzmy zatem za Magdaleną Piwocką[23], że arrasy zygmuntowskie, dzięki zawartej w nich recepcji antyku i włoskiego renesansu, a także form manierystycznych, promowały w Polsce w XVI stuleciu nowożytne malarstwo oparte na śródziemnomorskiej tradycji przedstawieniowej.

---

[20] H.E. Wethey, *The paintings of Titian*, London 1969, III, s. 156 nn.; Laurenza, op. cit., s. 115.

[21] R. Hedicke, *Jacques Dubroeucq von Mons, ein niederländischer Meister qus der Frühzeit des italienischen Einflusses*, Strassburg 1904, s. 264. Przedruk: B.Van den Boogert, *Michiel Coxcie, hofschilder in dienst van het Habsburgse huis,* [w:] *Michel Coxcie, pictor regis...*, s. 129, przyp. 19.

[22] N. Dacos, *Michiel Coxcie et les romanistes. A propos de quelques inédits*, [w:] *Michiel Coxcie, pictor regis...*, s. 81, il. 17, 19.

[23] Ibid., s. 235.

Les éléments belliqueux dans l'œuvre de Michiel Coxcie des années 1549- 1550
(Résumé)

A côté de son travail de peintre, Michiel Coxcie aurait eu une grande activité comme cartonnier. Certains textes d'archives à Bruxelles (Archives générales du Royaume, Acquis de Lille, n° 1172, Recette générale 1530- 1550) citent l'intervention de Coxcie pour un *vidimus* qui servait à la réalisation d'un théâtre militaire à *Harenheyde*, en 1549. Cette architecture a été dressée par une équipe d'artistes bruxellois, e.a. par les peintres de la famille Scherniers alias van Coninxcloo (, Cornelis, Antoon, Adriaen, Lucas et Jan), Zeghers van Wesel et Michel van Orley, à l'occasion de la joyeuse entrée du prince Philippe d'Espagne à Bruxelles le 1 avril 1549.

Tout au long de sa carrière, Michiel Coxcie était resté fidèle à la culture artistique, qu'il avait découverte pendant un long séjour en Italie dès 1530 à 1539. Lors de passage à Rome il avait rencontré un peintre florentin Francesco Salviati ; il connaissait bien ses dessins. En 1539 parait une gravure de la *Conversion de saint Paul* avec la mention de Michiel Coxcie comme inventeur (Albertine, Vienne). On n'éprouve aucune peine à reconnaitre dans la gravure de 1539 le rapport avec une planche de Salviati de 1545 représentant le même sujet. Au dire de Giorgio Vasari, le Florentin avait longuement travaillé à son dessin préparatoire à Rome dans les années 1530. Le rapport entre le modèle de Salviati et la gravure portant le nom de Coxcie saute aux yeux, surtout pour un guerrier au cheval cabré du premier plan de la composition.

On peut suivre les souvenirs romains de Michiel Coxcie après son retour aux Pays- Bas en 1539. Si l'on confronte la gravure de 1539 et une tapisserie bruxelloise de l'ancienne collection du roi Sigismond II Auguste de Pologne- *La Chute de l'Humanité avant le Déluge* (aujourd'hui au château royal de Varsovie), on se rend compte que bien d'éléments l'unissent au modèle de Salviati. Coxcie n'a pas hésité à reprendre les figures principales de la *Conversion de saint Paul*. Cependant, la figure catapultée en premier plan de cette scène militaire agitée correspond avec la peinture de Titien, *Titus déchiré par les vautours*, parvenue en 1549 au château de Binche (aujourd'hui au Musée du Prado). La commande de la part de Marie de Hongrie de quelques tableaux du Titien pour la décoration de la Grande Salle du château de Binche était un événement mayeur pour le développement du maniérisme flamand.

Ryszard Szmydki

ELEMENTY BATALISTYCZNE W TWÓRCZOŚCI MICHIELA COXCIE Z LAT 1549–1550

tekst: s. 153–158



1. *Upadek moralny ludzkości*, tapiseria, Bruksela, ok. 1550. Zamek Królewski w Warszawie (fot. Maciej Bronarski)



2. *Nawrócenie św. Pawła*, miedzioryt wg Michiela Coxcie, 1539, Wiedeń, Albertina



3. *Nawrócenie św. Pawła*, miedzioryt, Enea Vico wg Francesco Salviatiego, 1545



4. *Nawrócenie św. Pawła*, wg Francesco Salviatiego. Rzym, Galeria Doria Pamphilj



5. *Titios rozrywany przez sępy*, Tycjan, 1548–1549. Madryt, Museo Nacional del Prado



6. Tryptyk *Wąż Miedziany*, Antwerpia, O.C.M.W. Museum Maagdenhuis

UBIORY W WYPRAWIE ŚLUBNEJ ZOFII JAGIELLONKI, CÓRKI ZYGMUNTA I. PRZYCZYNEK DO HISTORII GARDEROBY JAGIELLONÓW W XVI W.*

W Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv w Hanowerze oraz w archiwum w Wolfenbüttel znajdują się inwentarze oraz *Regestr rzeczy wszystkich Królewny Jej Mci Zofiej, Księżny Braswickiej etc. etc.*, zawierające spis dóbr jakie królewna Zofia, druga córka Zygmunta I i Bony, posiadała w swojej wyprawie ślubnej[1]. Zofia, urodzona w 1522 r., została wydana za mąż w wieku lat 34[2]. Małżonkiem był owdowiały książę brunszwicki Henryk Młodszy. Zaślubiny zorganizowano szybko, w związku z czym na przygotowanie wyprawy nie było zbyt wiele czasu. Mimo to, jak zauważali współcześni, „królewna [...] bardzo dobrze się wyprawiła"[3].

Do tej pory w literaturze przedmiotu szerzej znany był inwentarz wyprawy młodszej siostry Zofii, Katarzyny, która w 1562 r. poślubiła księcia finlandzkiego Jana[4]. Znane są również inwentarze wypraw ślubnych kolejnych małżonek króla Zygmunta Augusta, dwóch sióstr Habsburżanek, Elżbiety i Katarzyny[5]. Pewnych informacji o kompletowaniu garderoby w konstruowaniu wypraw królewskich córek dostarcza korespondencja Zygmunta I oraz jego córki Jadwigi z biskupem Piotrem Tomickim[6]. Z kolei nieopublikowana dotąd lista sukien królewny Izabeli daje wyobrażenie o splendorze, z jakim zorganizowano garderobę tej Jagiellonki przed zaślubieniem jej Janowi Zapolyi[7].

W wyprawie królewny Zofii znalazło się około sześćdziesięciu ubiorów, nakrycia głowy oraz zwoje tkanin[8]. W regestrze odnotowano ubiory określone jako „szaty" oraz pięć giermaków, trzy kitliki, jeden inderak i jedną smukawicę[9]. W spisie namiotów, opon, pościeli,

---

* Zagadnieniu temu poświęcona została rozprawa doktorska autorki artykułu: *Ubiory w reprezentacji dworu królewskiego w Polsce w latach 1447–1572,* Kraków 2009, maszynopis w Instytucie Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[1] Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv Hannover (dalej jako: NHStAH), Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel (dalej jako: NstAW). Na temat inwentarza szerzej zob. J. Pirożyński, *Zofia Jagiellonka (1522–1575) i jej księgozbiór,* Kraków 2004, s. 48.

[2] Z. Wdowiszewski, *Genealogia Jagiellonów i Domu Wazów w Polsce,* Kraków 2005, s. 155–1157; M. Duczmal, *Jagiellonowie, Leksykon biograficzny,* Kraków 1996, s. 509–520; Pirożyński, op. cit., s. 36 nn.

[3] A. Przezdziecki, *Jagiellonki polskie w XVI wieku,* 2, Kraków 1868, s. 237, Pirożyński, op. cit., s. 40–41.

[4] Przezdziecki, op. cit., 3, dodatki, dział I, nr 13, s. 311–326; K. Turska, *Wyprawy ślubne dwóch Jagiellonek: Jadwigi (1475) i Katarzyny (1562),* [w:] „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 40, 1992, nr 1, s. 5–32.

[5] *Index rerum quas serenissima princeps et domina domina Catherina Regina Poloniae secum in Poloniam aduexit conscriptus Cracouiae die Augusti anno domini M.D.L.IIItio, Wyprawa królowej Katarzyny,* wyd. J. Korzeniowski, [w:] „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 4, 1891; M. Molenda, *Ubiory Elżbiety Habsburżanki pierwszej żony Zygmunta Augusta,* [w:] *Miasta, ludzie, instytucje, znaki. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Bożenie Wyrozumskiej w 75. rocznicę urodzin,* red. Z. Piech, Kraków 2008, s. 105–119.

[6] Przezdziecki, op. cit., 5, s. 12, *Acta Tomiciana,* 17, red. V. Pociecha, Wratislaviae–Cracoviae–Posnaniae MCMLXVI, nr 245, s. 334, nr 280, s. 377–378, nr 173, s. 251.

[7] D. Quirini-Popławska, *Działalność Włochów w Polsce w I połowie XVI wieku na dworze królewskim, w dyplomacji i hierarchii kościelnej,* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 58; Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Skarbu Koronnego 1, 93, k. 1v (89v).

[8] Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 175, s. 261; Pirożyński, op. cit., s. 40–41; NStAW, 1 Alt, nr 01, k. 133 r. Były to m.in. aksamity, adamaszki, płótna jedwabne i lniane.

[9] NHStAH.Cal.Br.21, nr 501, k. 16 r–16v.

kobierców – w tym tureckich, ozdobnych rzędów i czapraków na konie znalazły się jeszcze dwa płaszcze – jeden czerwony szkarłatny, drugi z czarnego sukna oraz hazuka płócienna, która w tym wypadku służyła jako pokrowiec do szaty ze złotogłowiu podszytej sobolami[10]. W wykazie klejnotów królewny wymieniono także dwa ubiory z cennymi perłami oraz ozdobami biżuteryjnymi tzw. feretami, w barwie czerwonej oraz jeszcze pięć kolejnych ubiorów – z analogicznymi ozdobami[11].

Najwięcej ubiorów, bo aż osiem sukni, z których królewna trzy ofiarowała, następnie wszystkie giermaki oraz sześć szat „barwy panieńskiej"– zapewne dla dwórek – uszyto z adamaszku. Osiem szat oraz trzy kitliki wykonano z aksamitu, siedem ubiorów z atłasu (w tym inderak), trzy – z tabinu, a cztery – z teletu. Tylko smukawicę uszyto z harrasu. Do najkosztowniejszych ubiorów pod względem wartości tkaniny należało sześć szat ze złotogłowiu oraz jedna z białego srebrnogłowiu. Szczególnie efektownie musiała się prezentować suknia ze złotogłowiu z czerwonym aksamitem i złotymi kwiatami, a także podobna złotogłowowa z czerwonym aksamitem i z biało-srebrnymi kwiatami. Królewna posiadała też dwie suknie ze złotogłowiu z altembasem. Ubiory były urozmaicone pod względem kolorystycznym, choć przeważały czerwienie, czernie i złoto. W inwentarzu odnotowano cztery suknie białe i tyleż samo brunatnych[12]. Królewna posiadała także pojedyncze sztuki w barwie goździkowej, szarej, cielistej oraz dwie z zielonego adamaszku, przy czym jedną z nich królewna oddała. Z inwentarza wynika, że większość ubiorów ozdobiono za pomocą naszywanych listw tzw. bramów ze złotogłowia, aksamitu oraz pereł. Bramy takie naszywano zwykle u dołu spódnicy, czasem w postaci pojedynczego poziomego pasa, czasem w większej ilości. Przykładowo suknia królewny uszyta z brunatnego tabinu ozdobiona była „u dołu" trzema bramami aksamitnymi, zaś inna, z szarego adamaszku, miała podobnie trzy bramy ze złotogłowiu[13]. Inne suknie wykończono taśmami pasmanterii zwanej *tkanicą*[14]. Suknia Zofii z czerwonego tabinu ze złotem była udekorowana „tkanicami drotowymi", a druga z tabinu czarnego ze złotem posiadała tkanice złote z czarnym jedwabiem[15]. Aksamitny kitlik naszyty był „tkanicami srebrnymi białymi"[16].

Niektóre szaty Zofii zdobiły dodatkowo „pontały", które w znacznych ilościach naszywano na rękawy oraz stanik sukni[17]. Rękawy i gors jednego z ubiorów, uszytego z czerwonego aksamitu, pokrywało 112 takich ozdób z emalią. Najwięcej, bo aż 199 tego typu sztuczek, naszyto na rękawach i gorsie sukni z czarnego aksamitu.

Część ubiorów podszyto futrami – z soboli, popielic i kun. Cztery szaty, w tym ubiory ze złotogłowiu-altembasu, białego teletu, czarnego atłasu i z czerwonego atłasu, podbito sobolami, podobnie jak adamaszkowy, czerwony giermak; jedną czapkę zaopatrzono w futro sobolowe i bobrowe. Z kolei popielicami podszyto giermak z czarnego adamaszku, smuka-

[10] Ibid., k. 17r, 17v.

[11] NStAW, 1 Alt 23 nr. 1, k. 133.

[12] Poza tymi czterema jedna ze złotogłowowych opisano została jako złotogłowowo brunatana.

[13] NHStAH.Cal.Br.21, nr 501, k. 16 r.

[14] Ibid., k. 16 r.

[15] Ibid.

[16] Ibid., k. 16 v

[17] Ibid., k. 16 r.

wicę, atłasowy inderak oraz dwa kitliki. Kunami podbito tylko trzy giermaki adamaszkowe.

Niestety krótkie notki inwentarza nie zostały zaopatrzone w szczegółowe opisy, który pozwalałby uzyskać bardziej precyzyjne informacje o formie krawieckiej i fasonie ubiorów. Tylko przy okazji opisu dwóch szat dodano tego typu szczegóły, odnotowując, że jedna z szat z czarnego aksamitu była „opadła" – a zatem miała dekolt, druga zaś była „pod gardło uczyniona"[18]. Dwa inne ubiory – jeden z teletu w barwie czerwonej, drugi ze złotogłowiu określono jako szaty „letnie odziewalne"[19]. Trzy czapki wyróżniono przymiotnikiem „letnie"[20]. Królewna Zofia, oprócz wymienionych ubiorów, zabrała do Wolfenbüttel także bardzo kosztowne berety (zob. Dodatek) oraz wspaniałą biżuterię[21]. Wśród wymienionych w inwentarzu klejnotów zwraca uwagę zawieszenie z literą „S" – monogramem imienia królewny, wykonanym dla Zofii w 1546 r. przez złotnika Nicolausa Nonartha, który jednocześnie wykonał takie zawieszenia monogramowe dla Anny i Katarzyny[22]. Wśród biżuterii królewny przyciągają uwagę klejnoty figuralne. Zofia posiadała dużą, okrągłą ozdobę z figurą św. Jerzego oraz z 21 diamentami, pięcioma rubinami, dużym szmaragdem i ośmioma okrągłymi, dużymi perłami[23]. Kolejną z figurą gryfa i piękną dekoracją z kamieni szlachetnych i pereł, inną z jednorożcem i jeszcze jedną z figurą łani[24]. Wśród klejnotów „monilae" Zofii znalazły się trzy „cum Corona Regia", jeden z orłem, oraz jeszcze trzy interesujące: jeden „in forma Angeli", drugi z różami i trzeci „caput hominis habent"[25].

W trakcie uroczystego wjazdu do Wolfenbüttel Zofia zaprezentowała wielki przepych[26]. Urzędnik miejscowego sądu książęcego Ulrich Meier (Meiger), naoczny świadek przybycia Jagiellonki, zachwycony pisał: „die kunnigin von geedlen steinen, perlen und golt als geschmuckt gewesen"[27]. Poruszony pełną bogactwa prezentacją królewny podkreślał, iż nie jest w stanie tego opisać[28]. Zarówno inwentarze wyprawy królewny, jak i pełen unie-

[18] NHStAH.Cal.Br.21, nr 501, k. 16 r.; Por. Turska, op. cit., s. 19.

[19] NHStAH.Cal.Br.21, nr 501, k. 16v.

[20] Ibid.

[21] Biżuteria przywieziona do Wolfenbüttel przez Zofię została po latach wyceniona na 7403 talary i 31 maryjnych groszy – Pirożyński, op. cit., s. 48–49. Klejnoty jej siostry Katarzyny oszacowano na ponad 100 tysięcy talarów – Turska, op. cit., s. 10.

[22] *Rachunki generalne Seweryna Bonera 1545,* wyd. O. Łaszczyńska, Kraków 1955 (Źródła do Dziejów Wawelu, 2), s. 32–33; Pirożyński, op. cit., s. 22. Por. Z. Łakociński, *Regalia Katarzyny Jagiellonki w Uppsali,* „Studia do dziejów Wawelu", 3, 1968, s. 481–490; *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa,* I: *Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry, Zamek Królewski na Wawelu maj–lipiec 2000, Katedra Krakowska–biskupia, królewska, narodowa, Muzeum Katedralne na Wawelu maj–wrzesień 2000*, Kraków 2000, s. 117–118, kat. I/77 (oprac. M. Piwocka); E. Letkiewicz, *Klejnot Anny Austriaczki czy Anny Jagiellonki,* „Biuletyn Historii Sztuki", 62, 2000, nr 1–2, s. 231–237.

[23] NStAW, 1 Alt 23, nr 01, k. 129 v, nr 03, k. 101 r–101v. Cieszącą się popularnością figurę ze świętym Jerzym symbolizującym walkę dobra ze złem posiadała wśród swoich klejnotów także matka Zofii, królowa Bona – M. Piwocka, *Ze studiów nad klejnotami królowej Bony. O niektórych precjozach w pośmiertnym inwentarzu mobilów królowej,* [w:] *Dawna i nowsza biżuteria w Polsce. Materiały z VIII Sesji Naukowej z cyklu rzemiosło artystyczne i wzornictwo przygotowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki zrealizowanej we współpracy z Międzynarodowymi Targami Gdańskimi SA w Gdańsku w dniach 14–15 marca 2007 roku,* Toruń 2008, s. 94.

[24] NStAW, 1 Alt 23, nr 01, k. 129 v, 130 v, nr 03, k. 101 r–101v.

[25] Ibid.

[26] Pirożyński, op. cit., s. 45.

[27] Cyt. za ibid., s. 45, przyp. 38.

[28] Ibid.

sienia opis Meiera świadczą, że garderoba przygotowana z okazji zaślubin Zofii dawała świadectwo bogactwa i splendoru dworu Jagiellonów, manifestując królewskie pochodzenie narzeczonej brunszwickiego księcia.

Dodatek
Fragment inwentarza wyprawy królewny Zofii Jagiellonki zawierający spis beretów (NstAW, 1 Alt 23 nr. 1)[29].

[k.127 r]
Birreta.
-Item birretum nigri axamenti in quo sunt monilia maiora tredecim, minora sedecim, cum lapidibus praeciosis, diamantis quadraginta quatuor, rubinis vero quadraginta duobus, monilia cum binis rotundis magnis margaritis octo, alia monilia cum senis margaritis octo, alia monilia in forma rosae cum senis minoribus margaritis sedecim. Item ferethi cum ternis margaritis centum sex, item catenula fimbriam birreti ambiens aurea, hoc birretum emptum est tribus millibus florenorum.

-Item birretum rubri axamenti cum monilibus maioribus quatuor singuli habent singulos smaragdos binos rubinos et binos diamantes, item monilia minora octo quodlibet illorum habet smaragdos suos magnos, item altera monilia octo cum suis rubinis magnis, item ferretus duodecim singule habent binas margaritas albas rotundas, ad haec catenula aurea ambiens totum birretum.

-Item birretum rubri axamenti cum monilibus vigintiquatuor singula continent quaternas margaritas rotundas.

-Item birretum rubri axamenti cum vno monili [k.127 v] aureo rotundo et amplo, item cum feretis aureis rotundis viginti septem, oblingis vero feretis triginta octo.

-Item birretum panonacij axamenti cum feretis aureis rotundis magnis duodecim, minoribus octuaginta quinque, item catenula aurea ambiens birretum.

-Item biretum panonatij axamenti habet pontalium octodecim paria, omnia pontalia sunt aurea margaritis cirumdata, item habet feretas decem octo cum trinis margaritis, item catenulam auream ambientem birretum.

-Item birretum nigri axamenti habet octodecim paria pontalium, item decem octo feretos cum tribus margarilis.

[29] W archiwum w Wolffenbüttel przechowywana jest kopia inwentarza spisana przez notariusza publicznego Jana Hildens – NStAW, 1Alt 23 nr 3, k. 99r–104r.

-Item birretum nigri axamenti habet feretos vigintiquatuor, item catenulam auream ambientem birretum

-Item birretum nigri axamenti habet feretos magnos aureos quadraginta vnum . Item monile magnum aureum.

[k.128r]
-Item birretum nigri axamenti habet pontalium decem octo.

-Item birretum albi axamenti cum monili aureo magno et feretis triginta octo rotundis, item catenulam auream circumdantem

-Item birretum srzebroglowowi cum pontalium paribus sedecim.

„CASCIE, STIPI, PADIGLIONI, SPALLIERE....”. WYPOSAŻENIE KOMNAT PAŁACU W BARI W ŚWIETLE POŚMIERTNEGO INWENTARZA KRÓLOWEJ BONY

Zainteresowanie badaczy historii, historii sztuki, kultury materialnej, gospodarczej i społecznej inwentarzami spisywanymi za życia lub, co częstsze, po śmierci władców, możnych, szlachty, mieszczan czy rzemieślników, owocuje poszerzeniem informacji o świecie otaczającym ludzi żyjących na przestrzeni wieków, realiach ich życia, jego uwarunkowaniach i zależnościach, zainteresowaniach i obowiązkach, a także o statusie materialnym, przedmiotach zbytku i codziennego użytku, oraz także stosunku do tych zjawisk. Zakrojone w ostatnich latach na szeroką skalę badania nad inwentarzami książęcych rodów Medicich[1] czy Gonzagów[2] we Włoszech, królewskimi inwentarzami władców angielskich Henryka VIII[3] i Elżbiety I[4], hiszpańskich[5] czy – wcześniejsze – francuskich[6], najlepiej świadczą o wadze problemu i bogactwie materiału. Znajomość szeregu inwentarzy włoskich rodów okresu renesansu i powiązanie uzyskanych wiadomości z ikonografią z epoki pozwoliła Peterowi Thorntonowi stworzyć fundamentalne dzieło omawiające szczegółowo i wyczerpująco problematykę aranżowania wnętrz, używanych w tym celu sprzętów, materiałów i dekoracji, a także usystematyzować skomplikowaną terminologię stosowaną do określania poszczególnych obiektów czy technik zdobniczych[7]. W podobnym kierunku, choć na mniejszą skalę lub w węższym zakresie, poświęconym konkretnemu problemowi, szły badania innych uczonych, jak choćby Waltera Bombe – studiującego inwentarze Angela da Uzzano i Lodovica di Gino Capponi[8], Roberty Iotti i Danieli Ferrari – zajmujących się m.in. rodziną d`Este[9], Michaela Bohra – badającego na podstawie zachowanych materiałów źródłowych

[1] *Libro d'Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico,* red. M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992.

[2] D.S. Chambers, *A Renaissance Cardinal and his Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444–1483)*, [Warburg Institute Surveys and Texts, 20], London 1992; publikacje z serii *Le collezioni Gonzaga* m.in. D. Ferrari, *L'inventario dei beni del 1540–1542,* Milano 2003; R. Morselli, *Inventari. L'elenco dei beni del 1626–1627,* Milano 2000; P. Venturelli, *Cammei, cristalli, pietre dure, oreficerie, cassettine, stipetti. Intorno all'elenco dei beni del 1626–1627,* Milano 2004.

[3] D. Starkey, *The Inventory of King Henry VIII : The Transcript*, London 1998.

[4] J. Arnold, *Queen Elizabeth`s Wardrobe Unlock`d,* Leeds 1988.

[5] F. Checa Cremades, *The inventories of Charles V and the Imperial Family : Los Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial,* 1–3, Madrid 2010.

[6] J. Cordey, *L'inventaire après décès d'Anne d'Autriche et le mobilier du Louvre*, „Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français”, 1930, s. 209–275; E. Bonaffé, *Inventaire des meubles de Catherine Médicis,* Paris 1874 (reprinted Geneva 1973); *Extrait de l'inventaire après décès d'Anne d'Este (1531–1607), dressé à l'hôtel de Nemours du 22 mai au 3 juillet 1607,* wyd. Ch. Coester (http://cour-de-france.fr/article580.html). Badania obejmują też inwentarze mieszczan i rzemieślników, np. L. Bourquin, *Les objets de la vie quotidienne dans la première moitié du XVIe siècle a travers cent inventaires après décès parisiens,* „Revue d'histoire moderne et contemporaine”, 36, 1989, s. 464–475.

[7] P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400–1600,* London 1991.

[8] W. Bombe, *Nachlass–Inventare des Angelo da Uzzano und des Lodovico di Gino Capponi,* (Beiträge zur des Mittelalters und der Renaissance, XXXVI/20), Leipzig–Berlin 1928.

[9] R. Iotti, *Dame, Madame e Madonne. Le ricchezze e le eleganze di corte negli inventari di alcune tra le più celebri principesse italiane del Rinascimento,* [w:] *Commentario al codice Stivini: Inventario della collezione di Isabella d`Este nello Studiolo e nella Grotta di Corte Vecchia in Palazzo Ducale a Mantova,* 1995, s. 7–11; D. Ferrari, *L "Inventario delle gioie"*, [w:] *Commentario al codice...*, s. 13–33.

powstanie i genezę florenckich kabinetów[10], Luke`a Sysana i Dory Thornton – poświęcone roli dzieł sztuki w życiu człowieka renesansu czy kreowaniu pozycji „naukowca" i nauki, jego miejsca i warsztatu pracy[11]. W ten sam nurt wpisują się też polskie opracowania, jak chociażby Ryszarda Szmydkiego dotyczące ruchomości pozostałych po Janie Kazimierzu[12], nowe opracowanie zawartości Skarbca Koronnego wraz z tekstami zachowanych inwentarzy, dokonane przez Michała Myślińskiego[13], artykuły Edmunda Kizika – poświęcone interpretacji zasobów gdańskich mieszczan, mennonitów, szyprów[14], czy osiemnastowieczne inwentarze szlachty wielkopolskiej opublikowane i skomentowane nie tak dawno przez Jarosława Dumanowskiego[15].

W poczet tego rodzaju opracowań źródłowych zaliczyć należy niezwykle interesujący rękopis zawierający inwentarz mobiliów należących do królowej Bony Sforzy (1494–1557), drugiej żony Zygmunta Starego i matki Zygmunta Augusta, spisany w Bari 21 dni po jej śmierci, którego treść poddana została tłumaczeniu i analizie językowej, a przede wszystkim szczegółowemu opracowaniu dających się wyodrębnić zagadnień[16].

Rozpoczęty 11 grudnia 1557 i trwający do 28 stycznia 1558 spis rzeczy pozostałych po królowej, odbywający się in situ w komnatach baryjskiego zamku, prezentuje zespoły dokumentów, pieniędzy, obiektów złotniczych, klejnotów, strojów, tkanin i tapiserii. Mniej licznie reprezentowane są inne przedmioty: zegary, obrazy, ceramika, dywany, portiery, bielizna stołowa czy pościelowa. Zwartego zespołu nie stanowią meble, nie można też przypisać ich do konkretnych pomieszczeń zamku.

Analizując inwentarz królowej Polski i księżnej Bari pod kątem elementów składających się na wygląd renesansowego wnętrza zauważa się, szczególnie wśród spisywanych mebli, brak szeregu podstawowych sprzętów, jak chociażby kredensów, stołów, krzeseł, czy ław, niewielką liczbę obrazów, naczyń ceramicznych i kobierców. Potwierdza się tym samym wrażenie towarzyszące lekturze całości inwentarza, iż odnotowane przedmioty stanowią jedynie część, istniejącego za życia królowej, wyposażenia komnat pałacowych.

Szczupłe ramy prezentowanego artykułu nie pozwalają ani na omówienie całości

[10] M. Bohr, *Die Entwicklung der Kabinettschränke in Florenz,* (Europäische Hochschulschriften, XXVIII, 182), Frankfurt am Main 1993.

[11] L. Syson, D. Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001; D. Thornton, *The scholar in his study. Ownership and Experience in Renaissance Italy,* New Haven–London, 1997.

[12] R. Szmydki, *Wyprzedaż mienia po Janie Kazimierzu w roku 1673,* Warszawa 1995; idem, *Zbiory artystyczne królewicza Jana Kazimierza w Warszawie i Nieporęcie około roku 1643,* Warszawa 1993.

[13] M. Myśliński, *Klejnoty Rzeczypospolitej. Zawartość Skarbca Koronnego na Wawelu w świetle jego inwentarzy z lat 1475–1792*, Warszawa 2007.

[14] M.in. E. Kizik, *Inwentarz pośmiertny kramarza gdańskiego, mennonity Hendrika van Dührena z 1694 roku*, „Almanach Historyczny", 2, 2000, s. 185–208; idem, *Naczynia i wyposażenie kuchenne w osiemnastowiecznych inwentarzach ubogich gdańszczan w XVIII wieku. (Rekonesans badawczy),* [w:] *Dom w mieście średniowiecznym i nowożytnym,* Wrocław 2004, s. 277–286; idem, *Inwentarze pośmiertne gdańskich marynarzy i szyprów z 2 połowy XVII i XVIII wieku,* „Nautologia", 143, 2006, s. 36–39.

[15] J. Dumanowski, *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku,* Toruń 2006.

[16] Prace nad inwentarzem królowej, którego autoryzowana przez notariusza Lodovica Malcario de Litio współczesna kopia oryginału wchodzi w skład Metryki Koronnej (sygn. 94) przechowywanej w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, prowadzone były w ramach grantu KBN i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (1HOIE 030 18 i 2H01E 017 25) pod kierunkiem dr hab. Marii Hennel-Bernasikowej, przy udziale filologów – prof. dr hab. Stanisława Widłaka, dr hab. Jadwigi Miszalskiej, prof. UJ dr hab. Anny Klimkiewicz, historyków – prof. dr hab. Borysa Paszkiewicza oraz historyków sztuki – dr Magdaleny Piwockiej, Stanisławy Link-Lenczowskiej, Dariusza Nowackiego.

zagadnienia związanego z wyposażeniem wnętrz zamku w Bari i ukazanie wymienianych sprzętów i tkanin na tle ikonografii z epoki, ani też na gruntowne porównanie spisanych mobiliów z zachowanymi inwentarzami włoskich rodów czy z rachunkami dotyczącymi budowy wawelskiego zamku, w którym Bona spędziła większą część swego życia i gdzie znaleźć można szereg zapisów potwierdzających stosowanie podobnych przedmiotów i dekoracji, jak wymieniane w inwentarzu. Pozostaje jedynie zasygnalizowanie wyróżniających się rodzajów mebli i tkanin, ich ornamentyki czy przeznaczenia, a także miejsca, jakie mogły zajmować w szesnastowiecznym wnętrzu.

Rozliczne skrzynie, skrzynki („casciette”), szkatuły („scatole”, „bosette”) czy szafki („stipo”, „scrittorio”) pojawiające się każdego dnia trwania spisu – traktowane są przede wszystkim jako przedmioty do przechowywania innych ruchomości należących do zmarłej królowej. Wśród skrzyń („cascie”) dominują wykonane z drewna jodłowego, zamykane na kłódki i wzmocnione taśmami żelaznymi, z wnętrzami podzielonymi niekiedy na przegrody („appartamento”) ułatwiającymi układanie i segregowanie. Inne, określane tą samą nazwą, lecz bardziej ozdobne, prezentują drewniane korpusy obleczone skórą – czarną i ciemnozieloną lub aksamitem w kolorze morwy czy purpury („pagonazzo”)[17], wzbogacone złoconymi okuciami i również złoconymi, żelaznymi zamkami. Obite skórą i zabezpieczone żelaznymi okuciami i kilkoma zamkami są też skrzynie, nazywane przez spisujących „scrigno seu forzier, scrigno” lub „forcier”.

Wśród występujących określeń zwraca uwagę brak stosowanego po dziś dzień terminu *cassone*, odnoszącego się do dużych skrzyń. We wcześniejszych inwentarzach używany raczej sporadycznie i to nie we wszystkich regionach Włoch[18], częściej zaczął pojawiać się dopiero w zaawansowanym XVI w.[19] Popularną nazwą było „forziere”[20] lub, szczególnie w południowych regionach półwyspu Apenińskiego i na Sycylii – „cassa” (cascia) lub „cassa grande”. Terminy „scrigno ferrato” utożsamiane z „forziere”, występujące w inwentarzu królowej i oznaczające solidne, okute skrzynie, spotykane są pod tą nazwą – jak podaje Thornton – w inwentarzach rodzin sycylijskich i neapolitańskich[21]. Sprzęty tego typu miały niewątpliwie charakter utylitarny – w omawianym przypadku mieściły się w nich stroje oraz zasłony łoża i obrusy. Ich zdobnictwo ograniczało się w XV w. do barwienia ścian zewnętrznych, ewentualnie zdobionych herbem rodziny, lub – w późniejszym okresie – do obijania skórą.

Figurujące w inwentarzu „cascie” i „forzieri” niewiele mają wspólnego z ozdobnymi skrzyniami, malowanymi przez najwybitniejszych artystów epoki, bogato zdobionymi płaskorzeźbą, pastiglią lub intarsją[22]. Trudno sobie wyobrazić, żeby królowa Polski nie

[17] „Pagonazzo” lub „paonazzo” – kolor tłumaczony niekiedy jako fioletowy; w XVI-wiecznej nomenklaturze kolorystycznej określany jako purpura lub szkarłat o odcieniu czerwono-brązowm – *A Worlde of Wordes or most copious and exact Dictionarie in Italian and English, collected by John Florio.* London 1598, s. 253, 263.

[18] Jak podaje Thornton np. w Wenecji określenie „cassone” było zarezerwowane dla skrzyń na przechowywanie mąki – Thornton, *The Italian Renaissance Interior…*, s. 192.

[19] P. Thornton, *Cassoni, Forzieri, Goffani and Casette.Terminology and its problems*, „Apollo”, 120, 1984, nr 272, s. 247–248.

[20] Używany również, szczególnie w XV w. termin „goffani” („coffani”), popularny w okolicach Sieny, odnoszący się bardziej do kufrów, stosowany był również do owych wielkich skrzyń.

[21] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior…*, s. 192–193.

[22] Również intarsjowane czy sarkofagowe skrzynie zaliczane są przez Thorntona, na podstawie XV-wiecznych inwentarzy do „forzieri” określanych jako „a sepoltura” lub „a moda di tomba” – Thornton, *Cassoni…*, s. 249.

posiadała takowych w swoim pałacu. Wiadomo, że bogato zdobione skrzynie znajdowały się w ślubnej wyprawie Bony, z którą wyruszyła w podróż do Krakowa. Giuliano Passero w opisie przejeżdżającego przez Neapol orszaku przyszłej królowej podaje, iż na osiemnastu wozach znajdowało się osiemnaście par skrzyń, „bardzo bogatych i pięknych całych złoconych", które Izabella Aragońska podarowała córce[23]. Brak takich mebli w spisywanym inwentarzu, świadczyć może, jak już wspominano, o wcześniejszym zagrabieniu części kosztownych sprzętów.

Pewną zagadkę stanowią meble spisane jako skrzynie „alla veneziana". Tak określane sprzęty, wykonane z orzecha występujące często w piętnasto- i szesnastowiecznych inwentarzach z terytorium północnych Włoch, utożsamiane są rzeczywiście z Wenecją, będącą siedzibą rozbudowanego cechu stolarzy z osobnym „działem" noszącym nazwę „Marangon de Noghera" (stolarze pracujący w orzechu)[24]. Najbardziej reprezentatywne dla tamtejszych rzemieślników meble skrzyniowe zdobiono inkrustacją: geometrycznym ornamentem o niewątpliwie wschodnim rodowodzie, wykonanym z kości, często wzbogaconej masą perłową czy kolorowanymi kawałkami drewna. Do nich właśnie odnosi się – zdaniem badaczy – określenie „cascia alla veneziana"[25]. Trudno, przy braku dodatkowych informacji, stwierdzić definitywnie, czy to właśnie dekorowane ową certosiną skrzynie znalazły się w posiadaniu królowej. Ewentualność taka byłaby jak najbardziej prawdopodobna.

Ciekawym, choć skromnym przykładem są odnotowane dwie skrzynie spełniające rolę ławy opatrzonej zapleckiem („spa[l]liera"), utworzonym z drewnianych płycin mocowanych do ściany[26]. Jednymi z najbardziej znanych, bogato zdobionych mebli tego rodzaju są dwie skrzynie florenckie z 1472 r., o frontowych ścianach i zapleckach opatrzonych obrazami ukazującymi epizody z życia Horatiusa Coclesa i Marcusa Furiusa[27]. Zwracającym uwagę elementem, jest umieszczenie na mocowanych do ściany zapleckach, w tle rozgrywających się scen, malowanych tkaninowych *spalliere*, jakby na dodatkowe podkreślenie funkcji tej części mebla.

Liczniejszą grupę stanowią meble określane jako skrzynki („casciette"), choć taka zdrobniała forma nie zawsze odpowiada ich wielkości, która czasami – jak wynika z ilości rzeczy do nich wkładanych – była równa wymiarom przeciętnej skrzyni. Większość z nich kryta jest skórą w kolorze czerni, zieleni czy czerwieni, choć występują też zwykłe, sporządzone z drewna jodłowego czy orzecha. Większą dbałością o stronę zewnętrzną wyróżnia się zaledwie parę kasetek. Jedna z nich, obita zieloną, wpadającą w czerń skórą i okuta paskami z mosiądzu („coregie de rame de ottone"), posiadała dodatkowo dekorację, opisaną jako

[23] „Appresso de detti cavalli venevano 18. cariaggi quali portavano 18. para de cascie molto ricche, e belle tutte indorate le quali la signora Duchessa l` ha fatte fare in Napoli per donarle a detta sua figlia" - G. Passero, *Prima pubblicazione in istampa, che delle Storie in forma di Giornali, le quali sotto nome di quello Autore finora erano andate manoscritte…,* Napoli MDCCLXXXV, s. 241.

[24] Por. D.Thornton, *The scholar...*, s. 59.

[25] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, s. 199–200.

[26] Nazwa „spa[l]lere" lub „spa[l]liere" odnosi się najczęściej do podłużnych tkanin, zawieszonych na przybitych do ściany listwach, które umieszczane były zazwyczaj jako „zaplecki" ław, tronów czy krzeseł.

[27] Londyn, Courtauld Gallery. Para posagowych skrzyń rodziny Morelli-Nerli, wykonanych przez Zanobiego di Domenico i dekorowanych przez Biaggia di Antonio i Jacopa del Sellaio – Syson, Thornton, op. cit., s. 75–77, fig. 54.

„musciata de [colore] oro”[28] – najprawdopodobniej malowany złotem lub tłoczony na skórze i złocony mozaikowy ornament. Złocone ścianki[29] innej, małej kasetki, były pokryte – jak podaje opis – białą masą, z wykonanymi w niej postaciami[30]. Niewątpliwie owa „pasta bianca” oznacza gładką, plastyczną masę utworzoną z białego proszku (biel ołowiana), wytrącanego z ołowiu pod wpływem kwasu octowego, zmieszanego z białkiem jaja i klejem. Stosowano ją do modelowania ornamentów i postaci. Tego typu technika, znana jako *pastiglia*, była niezwykle popularna w końcowych latach XV w. i pierwszym trzydziestoleciu XVI w., szczególnie w północnych i północno-wschodnich Włoszech (Mantua, Wenecja, Ferrara, Padwa, Bolonia). Zachowane do dzisiaj podobne kasetki można grupować w zależności od tematyki przedstawień i przypisać konkretnym okręgom, a nawet warsztatom[31]. Niestety, enigmatyczny opis w inwentarzu nie pozwala na sprecyzowanie pochodzenia szkatułki królowej. Podobnie dekorowane skrzyneczki możemy oglądać, m.in. w Victoria & Albert Museum – np. ze scenami z życia cesarza Trajana oraz Gaiusa Muciusa Scaevoli czy z herbem kardynała Bernarda Cles (1485–1539) z Trydentu[32] i zbiorach British Museum – szkatułkę z ok. 1450–1480 ukazującą Atiliusa Regulusa i Muciusa Scaevolę wraz z towarzyszami, a także skrzyneczkę zaręczynową z początku XVI w.[33]

Wśród mniejszych skrzyneczek, a właściwie kasetek czy szkatułek, znajduje się kilka nazwanych „marzapano” lub „marzapanetto”[34], parę okrągłych – „busette” lub „bosette”, względnie „scatole”, „scatolette”, „casc[i]etelle”. Wszystkie mieściły biżuterię królowej i zależnie od swojej wielkości służyły do przechowywania pojedynczych pierścionków, naszyjników, złotych rozet, różańców czy drobnych diamentów i pereł. Owe puzderka i szkatułki, pozbawione dodatkowej dekoracji, wykonano w większości z „białego drewna”, być może jodły. Wyróżniono małe „marzapanetto” z literą „S” na wieku, do którego złożono skórzany woreczek z pierścionkiem; a ponadto zieloną skrzyneczkę („cascetella”) służącą do przechowywania różańców – malowaną lub obleczoną barwioną skórą – z herbem zmarłej królowej umieszczonym na ścianie frontowej. Czy „S” na wieku puzderka można uważać za cyfrę Zygmunta Starego? Taka sugestia, szczególnie w świetle spostrzeżeń Magdaleny Piwockiej odnoszących się do klejnotów z inicjałami królewskimi[35], wydaje się wielce prawdopodobna.

W inwentarzu występuje kilka mebli określanych mianem „stipo” oraz „scrittorio”.

---

[28] Sformułowanie to może mieć swój źródłosłów w określeniu „musiare”, oznaczającym „robotę mozaikową”. Jako takie występuje zarówno w słowniku Johna Florio, jak i w nazewnictwie stosowanym na południu Włoch w XV-XVI w. – *A Worlde of Wordes...*, s. 235; R. Bevere, *Arredi, suppellettili, utensili d'uso nelle provincie meridionali dal XII al XVI secolo*, [Archivio Storico per le Province Napoletane], Napoli 1896, s. 637 – „Boffette di ebbano, di scorze di noce, musiate”; s. 640 – „scrittorio di ebano musiato”. W podanych przykładach „musiato” mogło zostać użyte w znaczeniu intarsji mozaikowej.

[29] Podkład pod złocenie tworzyła mieszanka gipsu z klejem tzw. „gesso sottile”.

[30] Oryginalny w inwentarzu: „una cascietta piccola lavorata d' pasta bianca con certe figure et indorata”.

[31] Zob. L. Martini, L. Foi, *Cofanetti in pastiglia del Rinascimento italiano,* (Quaderni di Brixiantiquaria, IV), Brescia 2005. Publikacja zawiera katalog kasetek dekorowanych „pastiglią”, głównie z kolekcji prywatnych.

[32] Obie kasetki wykonane w Wenecji lub Ferrarze, pierwsza ok. 1510, druga w latach 1530–1538.

[33] Por. Syson, Thornton, op. cit., s. 21, il. 11, s. 59, il. 40.

[34] Obie te nazwy nie są znane badaczom włoskich inwentarzy. Najprawdopodobniej były lokalnym określeniem dla niewielkich kasetek. Być może „marcepanowy” źródłosłów dotyczył ich dekoracji.

[35] M. Piwocka, *Klejnoty w pośmiertnym inwentarzu mobiliów królowej Bony.* Opracowanie przygotowane w ramach projektu badawczego 2H01E 017 25.

Ich opisy w paru przypadkach są dość podobne, czasami występują godne odnotowania różnice. Pod pierwszą nazwą kryje się rodzaj szafek, w zasadzie jednokondygnacyjnych, wykonanych z drewna orzechowego i podzielonych na przegródki zwane „finestre" (fenestre) zamykane osobnymi drzwiczkami. Najczęściej każda z szafek składała się z czterech takich przegródek, z których część była dodatkowo dzielona w połowie, czyli posiadała półkę. Jedno z wymienionych „stipi" wydaje się dwuczęściowe – składało się z szafek ustawionych jedna na drugiej, każda z drzwiczkami („porte grande") i z półką we wnętrzu.

We współczesnym języku „stipo" oznacza rodzaj kabinetu z drzwiczkami lub klapą, kryjącymi wnętrze z szufladkami, służące przede wszystkim potrzebom kolekcjonerskim, względnie rozbudowany mebel o podobnym przeznaczeniu, odznaczający się architektoniczną, niezwykle dekoracyjną fasadą. Najwcześniejsze znaczenie „stipo" jako wolnostojącej szafki, wiszącej na ścianie szafeczki lub zabudowania wnęki służącej do przechowywanie książek względnie kościelnych naczyń – podaje John Florio w swoim słowniku z 1598 r.[36]. Pojęcie to nie występuje natomiast w pierwszych wydaniach obszernego *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Wenecja 1612, 1623). Nie odnotował go też Thornton w inwentarzach włoskich z XV i XVI w.; we Florencji najwcześniejszy opis „stipo", jako niewielkiego kabinetu z szufladkami, zdobionego szylkretem i aksamitem, pojawia się w inwentarzu Pałacu Medycejskiego przy Via Larga z 1621 r.[37]

W spisie mobiliów Bony, „stipi" – odpowiadające wyglądem bardziej tłumaczeniu Floria niż XVII-wiecznym kabinetom na kosztowności czy osobliwości – w świetle dotychczasowych badań byłyby jednymi z najwcześniejszych mebli określanymi tą nazwą, a tym samym omawiany inwentarz, jednym z pierwszych, jeżeli nie najstarszym je odnotowującym.

Szafki podzielone na zamykane drzwiczkami przegródki – owe „fenestre"[38] – służyły do przechowywania zarówno papierów, kwitów, dokumentów, jak i tkanin, fragmentów baldachimów łoża, obrusów czy poduszek. Podobną szafkę, należącą niewątpliwie do tego samego rodzaju, co opisane w inwentarzu Bony – nazywano nie „stipo" lecz „armario" – z czterema drzwiczkami, przypuszczalnie rozmieszczonymi również parami jedne nad drugimi – wymienia inwentarz rezydencji Medyceuszy na Via Larga z 1553 r.[39]

Pokrewnym, odnotowanym w inwentarzu, meblem wydaje się być „scrittorio"[40]. Wnętrze jednego z nich podzielono na dwanaście przegródek-szufladek pełnych pism, książek i dokumentów. W drugim meblu można wydzielić jakby trzy pasy: górny – z największą, szeroką szufladą, następnie trzy mniejsze szufladki, a w części dolnej „okienka" szafeczek zamykane na klucz. Podobne podziały dostrzegamy toskańskim meblu

[36] Por. *A Worlde of Wordes...*, s. 398: „Stipo – an Armorie or an Ambrie".

[37] Por. Bohr, *Die Entwicklung der Kabinettschränke...*, s. 238.

[38] Odpowiednikiem włoskiego „fenestre" („finestre") były francuskie „guichets" używane również w odniesieniu do drzwiczek zamykających „okienka" w szafach czy tzw. dressoirach w XV i XVI w. Takie określenie stosuje m.in. Gilles Corrozet (1510–1568) w *Les Blasons domestique is* (Paris 1539) – J. Thirion, *Le mobilier du Moyen Age et de la Renaissance en France,* Dijon 1998, s. 40, 81.

[39] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, s. 222.

[40] Nazwa „scrittorio" jest też użyta w inwentarzu na określenie skrzyneczki z kałamarzem. Kontekst użycia pewnych nazw zależał też od regionu Włoch; np. we Florencji mianem „scrittorio" określano pokój pełniący rolę gabinetu pracy, podczas gdy w Wenecji w tym wypadku stosowano nazwę „studiolo", rezerwując „scrittorio" dla mebli – D. Thornton, *The scholar...*, s. 74.

z 3. ćwierci XV w. we florenckim Museo Horne czy w tzw. *Plus Oultra* kabinecie, datowanym na przełom XV i XVI w. (V&A Museum w Londynie)[41]. Sprzęty tego typu, odpowiadające bardziej definicji późniejszych kabinetów, niż większość spisanych „stipo", swój pierwowzór miały niewątpliwie w hiszpańskim escritorio[42], przenośnym meblu, służącym zarówno do przechowywania papierów jak i do pisania.

Opisane zespoły mebli w zasadzie wyczerpują zasoby sprzętów istniejących na zamku w Bari w momencie spisywania inwentarza. Poza nimi komisja zaznaczyła obecność zaledwie paru sztuk[43]. Wśród nich znajdowały się dwie konstrukcje łóżek. Interesujące wydaje się być, niestety bliżej nie opisane, łoże z hebanu. Samo zastosowanie tego egzotycznego materiału, który, podobnie jak inne gatunki drewna sprowadzane od końca XV w. z „zamorskich krajów", dostępny były jedynie dla niewielkiej grupy możnych i stosowany jeszcze w początkach XVI w. głównie do małych form – sugeruje wysoką klasę mebla, zapewne nie pozbawionego dodatkowej dekoracji[44]. Jak wynika ze spisu, hebanowe łoże, rozłożone na kilka segmentów, umieszczono w dwóch specjalnych, drewnianych długich skrzynkach przystosowanych do podróży. Tego typu skrzynki na „łóżka podróżne" spotykamy też w innych dokumentach, jak choćby w inwentarzu Medyceuszy z 1553 r., gdzie wymienia się rozmontowane łóżko z orzecha, złożone w skórzanej walizce[45].

Drugie z odnotowanych łóżek – zgodnie z użytą nazwą „lettera" – wydaje się być klasycznym przykładem wielkiego łoża z ozdobnymi kolumnami oraz wspartym na nich baldachimem. Częste występowanie tego typu mebli na obrazach mistrzów włoskiego renesansu, szczególnie w scenach *Zwiastowania czy Narodzin Marii*[46], sprawiło, iż uznaje się go powszechnie za najbardziej popularne w XV i XVI-wiecznych wnętrzach. Jednak w świetle inwentarzy z tego okresu, w tym także inwentarza królowej Bony, okazuje się, iż częściej i chętniej stosowano inny rodzaj łoża. Jego najistotniejszy element stanowił rozpięty nad wezgłowiem, umocowany do stropu, tkaninowy „namiot" („padiglione" lub „sproviero"). Nazwa tego typu wykończenia łoża, zarówno w języku włoskim, jak i w polskim[47], wywodzi się od polowego namiotu, którego kształt powtarza. Używane też określenie „sproviero" swoją genezę zawdzięcza wyglądowi „namiotu", przy podpiętych podczas dnia, uniesionych ku górze bocznych zasłonach, do złudzenia przypominającemu sylwetę ptaka – krogulca zbierającego się do lotu[48]. „Padiglione" składa się z kilku części; górą ujęte jest w stożkową lub kopulastą „czapeczkę"[49] zakończoną gałką – „jabłkiem"

---

[41] Por. Bohr, *Die Entwicklung der Kabinettschränke...*, s. 193–198, kat. II. 1, il. 5; kat. II.2, il. 6–10.

[42] Ibid., s. 219, kat. VIII.1, il.101 i VIII.2, il. 102; D. Alfter, *Die Geschichte des Augsburger Kabinettschranks,* Augsburg 1986, s. 18–20, il. 5.

[43] Kilka krzeseł krytych aksamitem, jedno kryte skórą, ława i lustro („specchio") z kryształu w hebanowej ramie.

[44] Inwentarz garderoby florenckich Medyceuszy z 1531 r. odnotował trzy nowo wykonane łoża kolumnowe z drewna określonego „verzino", co miało oznaczać drewno różane z Indii, a więc – podobnie jak heban – drewno egzotyczne, por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* s. 154.

[45] Ibid., s. 144, s. 136, il.144.

[46] Ibid., s. 134–135, il. 140–142, s. 140, il. 150–151, s.142, il. 152–153.

[47] W polskich materiałach źródłowych używa się wymiennie z „namiotem" nazwy „pawilon", niewątpliwe spolszczenie „padiglione".

[48] Nazwę „sproviero" stosowano też w odniesieniu do podpiętych zasłon w łożach kolumnowych.

[49] W inwentarzu określane jako „capello" lub „capelletto" („capolletto"), też „capuccio", „capuzzo" lub „scapucin".

(„pomo"), z którego odchodzi sznur do zawieszenia całości na haku umieszczonym w stropie; dołem obiega ją pas frędzli oraz ozdobna listwa („tornaletto"), podobnie jak pasmanteria przy baldachimie, czy pas materiału obramiający boki łoża. Spod owej listwy spływają, rozszerzające się ku dołowi, fałdy tkanin podszytych najczęściej specjalnymi materiałami („dobletto", „dobretto", „drobietto")[50].

Wśród 17 kompletnych „padiglioni" spisanych w inwentarzu Bony sześć jest jednobarwnych – czarnych, wykonanych z tafty, jedwabiu flandryjskiego oraz różnej grubości tkanin wełnianych łączonych z jedwabiem i sają[51]. Ich ozdobę stanowią jedwabne, zróżnicowane długością frędzle, którymi obszyte są zarówno brzegi „namiotu" jak i wieńczący go stożek. W jednym wypadku zwieńczenie i jego obramienie przykrywa, jako dodatkowa dekoracja, niciana, biała siatka. Pozostałe „namioty" są bardziej ozdobne i wykonane z dość zróżnicowanych tkanin. Mamy więc do czynienia z płótnem z Cambrai[52], tzw. płótnem holenderskim („tela d`Olanda"), jedwabiami, szkarłatem łączonym z aksamitem, tkaniną wełnianą. Materiały te – w kolorach czerwieni, turkusu, jasnego, rozbielonego różu czy bieli[53] zdobią nie tylko frędzle, ale też dekoracyjne taśmy pasmanteryjne umieszczane zarówno na krawędziach, jak i w miejscach zszycia błamów materiału. Jedwabna pasmanteria, często atłasowa, w kolorach czarnym, białym, żółtym, czerwonym, pomarańczowym, turkusowym, przetykana dodatkowo złotem i srebrem, tworzyła połyskujące, szerokie, pionowe pasy i współgrała z podobnymi złoto-srebrnymi frędzlami, łączonymi z barwnym jedwabiem.

„Padiglioni" uważane były za najbardziej dekoracyjne i najdroższe przyozdobienie łoża. Koszt tkanin, pasmanterii i złotych nici często wielokrotnie przewyższał kwotę samego łoża, nawet zdobionego rzeźbą czy intarsją. Peter Thornton podaje jako przykład inwentarz Medyceuszy, gdzie za, określane jako luksusowe, łoże Wawrzyńca Medici w Villa de Careggi zapłacono kwotę 4 florenów, podczas gdy zamówiony do niego „namiot" kosztował trzykrotnie więcej. Natomiast kwota 10 florenów – a więc stosunkowo niska – zapłacona za proste, lniane „padiglione" do innej, miejskiej rezydencji Medyceusza przy Via Larga była równoważna z ceną namalowanego przez Pollaiuola obrazu, wiszącego zresztą w tej samej komnacie[54].

Ozdobność „padiglioni" i tkaniny użyte do ich wykonania świadczyły o statucie społecznym użytkowników i trudno się dziwić, iż prześcigano się w gromadzeniu tych kosztownych zasłon. Inwentarz Lukrecji Borgii, mający podkreślać jej pozycję jako księżnej Ferrary, wyodrębnia specjalny dział dla posiadanych przez nią jedwabnych „namiotów"[55].

Wyjeżdżająca do Polski młoda Bona wiozła w posagu 21 wielobarwnych „sprovieri", bogato zdobionych złotem i srebrem, wykonanych z jedwabi i najcieńszych płócien

[50] Materiał mieszany len–bawełna, służący do podszycia (np. „padiglione"), ale też występujący samodzielnie w różnych zasłonach przy łóżku, określany jako „dobrze się prezentujący" (inw. Medicich z 1553 r.) – Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* s.73; *A Worlde of Wordes...,* s. 111.

[51] „Saja" – materiał jedwabny, bardzo wysokiej klasy.

[52] „Tela di cambrai" lub „di cambraya" – rodzaj batystu. Nazwa pochodząca od francuskiej miejscowości Cambrai, która, obok Reims, słynęła z wyrobu płócien. Takie określenie materiału nie zawsze oznaczało francuskie pochodzenie; częściej, od końca XV w., miało podkreślać jego znakomity gatunek i cienkość – Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, s. 73.

[53] W niektórych przypadkach nie jest określony kolor głównego materiału.

[54] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* s. 128–129.

[55] Por. ibid., s. 129.

z Cambrai i Holandii[56]. Również w opisie krakowskiego zamku wykonanym z okazji wesela Zygmunta Starego i włoskiej księżniczki, jego autor – Niccolo Antonio Carmignano – wymienił znajdujące się w apartamentach II piętra, wykonane ze złotej tkaniny, zasłony „namiotu” wraz z jego „czapeczką” i wieńczącym jabłkiem oraz narzutą na łoże[57]. W rachunkach dworu królewskiego odnotowane są dość liczne wzmianki o wykonywanych „gałkach do namiotów” – niewątpliwie tożsamych z „pomi” wieńczących „padiglioni”[58].

„Namioty”, które pozostały po śmierci Bony w zamku w Bari, ani gatunkiem użytych materiałów ani wystawnością wykończenia nie odbiegały od przywiezionych w wyprawie. Ich wygląd możemy zrekonstruować dzięki bogatej ikonografii, dającej wyobrażenie, jak wielką wagę przywiązywano do dekoracyjności tkanin okalających łoże. Najwięcej przykładów dostarczają sceny *Narodzin Marii, Narodzin św. Jana Chrzciciela, Zwiastowania* – chociażby w obrazach Francesca Granacci (*Sceny z życia św. Jana,* ok. 1500, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art), Sodomy (*Narodziny Marii*, ok.1503) z refektarza kościoła św. Anny w Camprena czy w miniaturach z Godzinek florenckich (Londyn, V&A Museum) i tzw. Godzinek Farnese (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library). Odnajdujemy w nich m.in. ozdoby podobne do opisanych w tekście inwentarza: siatkę nakładaną na „czapeczkę”, różnobarwne pasy, pasmanterię czy oryginalną dekorację w kształcie kokardek na łączeniach pasów zasłony[59]. Reprezentacyjne „padiglioni” niewątpliwie przyćmiły inne rodzaje zasłon stosowanych przy XV- i XVI-wiecznych łóżkach, choć i w nich tkaniny odgrywały znaczącą rolę. Znajdujące się wśród rzeczy pozostawionych przez zmarłą królową udrapowanie trzech baldachimów – tzw. „trabacha”[60] składa się, podobnie jak przy „namiotach”, z jedwabiu – tafty w kolorach morwy i bieli oraz turkusowego i karminowego płótna zdobionego złotem.

Dekoracyjna strona łoża nie ograniczała się do zewnętrznych zasłon i podwieszeń. Z równie ozdobnych materiałów, nierzadko takich samych gatunkowo i o podobnym kolorycie co „namioty”, zasłony i obramienia łoża wykonywano obleczenia na materace[61], prześcieradła, kołdry, nakrycia-narzuty, poduszki. W tekście inwentarza ich opisy występują zresztą tuż obok lub przy opisie „namiotu”. I tak: „padiglione” z płótna z Cambrai wymieniono razem z dwiema poduszkami z tego samego materiału, również zdobionymi w pasy dekorowane kremowym i turkusowym jedwabiem i złotem oraz z czterema prześcieradłami z czego trzy uszyto z płótna holenderskiego, a jedno z płótna Cambrai; przy innym

[56] Por. Passero, op. cit., s. 254.

[57] „Una bella Coltra pur d`oro rizzo fino al piano / D`oro il sporvier col pomo e sua capella” cyt. za A. Fischinger, M. Fabiański, *Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu około 1504–1548,* Kraków 2009, s. 53.

[58] Np. „globum alias galka do namiotow pinxerunt colore nigro et invernicarunt” lub „za gałki pozłociste do namiotu Królowej Jej Mści“ – A. Chmiel, *Rachunki dworu królewskiego 1544–1567*, Kraków 1911, s. 347, 455.

[59] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* s. 124–128, il. 126–129, 131–132.

[60] Nazwa „trabacha” lub „trabacha” używana na określenie ramy baldachimu, na której rozpięte tkaniny tworzą podniebie („cielo”) z opasującym je lambrekinem („tornaletto”). Do ramy przymocowane są również spływające w dół zasłony („coltrine”).

[61] Materace, wymieniane w kontekście łóżek, różnią się miedzy sobą wypełnieniem, rodzajem obleczenia i wielkością, np. materac poczwórny, cały z aksamitnej krepy; z czarnym aksamitem z wierzchu i z aksamitnej krepy; atłasowe czarne materace wypełnione wełną; materacyk, czyli duża poduszka z turkusowej tkaniny, pokryty fioletowym aksamitem, zdobny ornamentem z liści, haftowany takimże jedwabiem.

„padiglione" z płótna holenderskiego wymieniano takie same prześcieradła i poduszki; następne zdobiły jedwabne lub atłasowe barwne taśmy przetykane złotem. Najciekawszą ozdobą było jednak obszycie poduszki, podobnie jak spisanego razem z nią podgłówka, „taśmą (...) szeroką około jednej piędzi, zdobioną złotem na kształt pni drzew i liści na górze i zielonym jedwabiem u dołu, ze zwierzętami i ptakami haftowanymi na przemian". Podobną dekorację przedstawiającą zwierzęta i ptaki między pniami drzew odnajdujemy na bordiurach XVI-wiecznych ręczników wykonywanych w okręgu Lucci, Toskanii i Umbrii [62].

Poduszki we wnętrzu mieszkalnym spełniały też inną rolę. Układane na ławach-skrzyniach przy łożu, ustawianych pod ścianami skrzyniach o płaskim wieku, czy na twardych siedziskach krzeseł[63] miały służyć głównie wygodzie mieszkańców, ale też, szczególnie w przypadku zdobionych złotem i srebrem drogich jedwabi, świadczyć o guście i wysokiej pozycji ich właściciela. Wiele poduszek wykonywanych było, podobnie jak wzmiankowane wśród ruchomości Bony[64], przy użyciu tapiserii; można prześledzić taki proceder też w innych inwentarzach z epoki, jak chociażby w spisie dóbr Niccola da Uzzano z Florencji z 1414 r.[65]

Z drogich, efektownych materiałów – brokatów, atłasów, adamaszków, aksamitów czy taft, często podwójnych i pikowanych – wykonywano również nakrycia łoża – owe „coperte da letto" lub „coltre"; do wielu z nich używano, podobnie jak w wypadku poduszek, kawałków tapiserii. Do najbardziej luksusowych należały jednak narzuty podbite futrem, jak choćby wymieniane w inwentarzu Lukrecji Borgii z 1503 r., podbite futrem rysia („lupo cerviero")[66]. Podobne rodzaje nakryć spotykamy w omawianym inwentarzu. Są to pikowane nakrycia z czarnej lub szarej tafty oraz z czarnego adamaszku ze spodem płóciennym – określane mianem „coltra"[67], a także narzuty z czarnego lub białego adamaszku podbite płótnem, z czarnego adamaszku podbite futrem soboli oraz z tafty o podbiciu również futrzanym z „brzuszków".

Jak wielką wagę przywiązywano do tkanin zdobiących łoża, materace, poduszki czy narzuty – różnego rodzaju jedwabi, delikatnych płócien przetykanych złotem i srebrem, haftowanych pasmanterii, koronkowych siatek – świadczą liczne inwentarze i spisy z XV i XVI w., w których zajmują one poczesne miejsce. Sama Bona w swojej wyprawie ślubnej, jak podaje cytowany już Passero, a za nim Władysław Pociecha, otrzymała m.in. dwadzieścia par prześcieradeł „wszystkie haftowane jedwabiem w różnych kolorach: białym, czarnym, pąsowym, żółtym (...) część z nich była z cienkiego płótna holenderskiego, bardzo ozdobna, z brzegami haftowanymi złotem na przemian z różnokolorowymi jedwabiami"[68] oraz pełne wyposażenie sypialni, na którą składało się łoże z kolumnami i baldachimem

[62] Por. M. Ajmar-Wollheim, *At Home in Renaissance Italy* [kat. wyst.], Victoria & Albert Museum, 7 October 2006 – 7 January 2007, London 2006, s. 344, il. 24.4, kat. 67.

[63] Por. np. Fra Filippo Lippi, *Zwiastowanie* (Rzym, S. Maria sopra Minerva), Francesco Ghissi, *Madonna z Dzieciątkiem* (Pinacoteca Vaticana), Pinturicchio, *Narodziny św. Jana Chrzciciela* (katedra w Sienie) i wiele innych – Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* passim.

[64] Odnotowano np. arras („panno de raza") z figurami, który nadaje się do podzielenia na poduszki.

[65] Por. Bombe, op. cit., passim.

[66] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...,* s. 162.

[67] „Coltra" odnosi się bardziej do kołdry, ale ponieważ bywały one tak samo dekoracyjne jak narzuty, używane były często zamiast nich.

[68] Por. W. Pociecha, *Królowa Bona (1494–1557)*, 1, Poznań 1949, s. 208.

(„trabacca” lub „travacca”), 23 różnego rodzaju kotary zarówno skromniejsze z płótna holenderskiego jak i bardziej kosztowne ze srebrnych i złotych tkanin czy ciężkich jedwabi zdobionych wypukłymi haftami, materace pokryte jedwabiem, haftowane poduszki i kołdry (narzuty) z brokatu i tafty[69]. Jako przykład mogą posłużyć także wspomniane już tkaniny należące do Lukrecji Borgii, inwentarz rzeczy pozostawionych przez Eleonorę Aragońską, w którym elementy różnych „padiglioni” i bielizna pościelowa zajmują 21, zapisanych z obu stron, kart, czy wreszcie posag wniesiony w 1489 r. przez Caterinę Pico Della Mirandola do małżeństwa z Fregosino da Campofregoso z Genui, w skład którego wchodzi osiemnaście kompletów wyposażenia łóżek, łącznie z materacami i poduszkami[70].

Cytowana już wyprawa ślubna, z którą młoda księżniczka Bona Sforza udawała się do Polski, obejmowała również obicia ścienne, na które – jak podają źródła – składały się zwoje wytłaczanej złoconej skóry w ilości 48, oraz obicie z brokateli amarantowej i białej do jednego pokoju a z różnych jedwabi do czterech następnych[71].

W momencie śmierci królowej na zamku w Bari spisano cztery kompletne obicia komnat. Jedno z czarnego i białego, marszczonego jedwabiu zdobionego złotymi i srebrnymi nićmi tworzącymi ozdobne „pętelki” złożone było z 42 części mniejszych i jednej dużej, inne składało się z 24 brytów płótna z Cambrai i lamowane było frędzlami, trzecie, zdjęte ze ścian komnaty, w której zmarła królowa, wykonano z 9 kawałków czarnego atłasu, dwóch wąskich brytów nad portale i jednego spełniającego rolę portiery. Ostatnie dwa obicia składały się – jedno z 11 sztuk zielonego sukna o długości 14 piędzi i trzech mniejszych o długości około 7 piędzi, drugie z 12 sztuk czarnej tkaniny taftowej, między którymi „były sztuki duże i małe i jedna do przyozdobienia portalu”.

Ściany zamku obijano także płatami złoconej i tłoczonej skóry, z których parę sztuk pokrywały wzory z motywem zielonych i złotych liści, inne utrzymane były w turkusowej i złotej kolorystyce, pozostałe określono jako pozłacane. Tego typu dekoracja, rodem z Hiszpanii, znana była we Włoszech już od końca XV w., a szczególnie rozpowszechniła się w XVI stuleciu. Barwne płaty skóry produkowano najczęściej w jednym wymiarze i następnie dopasowywano do wielkości ścian, łącząc między sobą szerokimi taśmami. W ten sposób uzyskiwano dodatkowy efekt wertykalnych podziałów. Można też było zamówić płaty dostosowane do wielkości ściany z konkretnym motywem ornamentalnym, ale było to dużo kosztowniejsze i raczej niespotykane przed połową stulecia. W wypadku skór spisanych w inwentarzu Bony wchodzi w grę pierwsza ewentualność; ich wymiary są prawie jednakowe i najpewniej łączono je tworząc owe pionowe pasy.

Obszerny dział inwentarza zajmują tkaniny ścienne, z przewagą „Spa[l]lere”, występujących licznie na szesnastowiecznych obrazach włoskich mistrzów – wąskich, dość długich tkanin zawieszanych poziomo na ścianach, na wysokości ramion siedzącego człowieka (*spalla* = ramię); swoje zastosowanie znajdowały jako tło dla stołów, ław, a nawet łóżek. „Spa[l]lere” lub „spa[l]liere”, „Spa[l]lere de raza” w inwentarzu królowej to głównie werdiury z zielonymi lub różnokolorowymi liśćmi, werdiury z zielonymi liśćmi i zwierzę-

[69] Ibid., s. 209–210.

[70] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, s. 162; Iotti, op. cit., s. 8; Ajmar-Wollheim, op. cit., s. 347.

[71] Por. Pociecha, op. cit., s. 210.

tami, werdiura z kwiatami i herbami, oraz inne z dekoracją z liści i z postaciami. Wśród podłużnych werdiur znalazła się również jedna tkanina aplikowana atłasem z liśćmi i zwierzętami oraz dwanaście wielkich różnej roboty i w różnych kolorach.

W kilku miejscach pojawiają się również „panni de raza" odnoszące się do tapiserii – arrasów, z których w tworzonym po śmierci Bony spisie figurują, podobnie jak w wypadku „spa[l]liere" głównie werdiury – dziewiętnaście sztuk różnej wielkości – opisane w tekście jako zdobione „zielonym ornamentem liściastym", lub „zielonymi liśćmi", w jednym wypadku z fontanną w środku oraz pojedynczy arras z przedstawieniem historii Abrahama[72].

Dużą popularnością w XVI-wiecznym wnętrzu cieszyły się też różnego rodzaju dywany, dywaniki i kobierce. Używane nie tylko do położenia na podłodze ale i przykrycia stołu, skrzyni, czy szerokich parapetów okiennych, nierzadko służących również do siedzenia czy nawet spania. W inwentarzu Bony niewiele spisano owych kobierców-dywanów; spośród tych paru sztuk można wyodrębnić siedem, różnego koloru i różnego wykonania, wielkich dywanów podłogowych, jeden mały również do trzymania na podłodze, wielki kobierzec do położenia na stół dekorowany girlandami, trzynaście małych kobierczyków do położenia na okna, mały kobierzec różnokolorowy, jedwabny oraz trzy nieduże używane – jeden czarny pozostałe dwa różowy i żółty. Na szczególną uwagę zasługuje wielki kobierzec, określony jako wysokiej jakości i zwany „scia"[73].

Kobierce właściwie wyczerpują asortyment tkaninowego wyposażenia XVI-wiecznego wnętrza utrwalony w omawianym inwentarzu. Wspomniane są jeszcze portiery – kotary na drzwi z czarnego aksamitu, podbite również czarnym materiałem oraz zasłonki na obrazy z czarnego płótna z Konstancy i z czarnej, jedwabnej tkaniny zwanej „moccaiardo". Z przedmiotów służących li tylko do dekoracji, odnotowano liczne lamówki służące do wykończenia zasłon baldachimów oraz girlandy-warkocze mające zdobić z dwóch stron zawieszony na ścianie portret. Wrażliwe na szczegóły, XV i XVI-wieczne malarstwo włoskie, rejestruje w przedstawianych na obrazach wnętrzach również i takie dekoracyjne drobiazgi – werdiurowe portiery – widoczne choćby na fresku (*Narodziny św. Jana Chrzciciela*) Dominika Ghirlandaia z Santa Maria Novella we Florencji; zasłonki przesłaniające zawieszony na ścianie rodzaj tabernakulum spotykamy na obrazie Vittore Carpaccia (*Narodziny Marii* w Accademia Carrara w Bergamo), inne okrywające ołtarzyk na rysunku Andrei Andreaniego przechowywanym w rzymskim Gabinetto Nazionale delle Stampe, wreszcie ozdobny, zwieszający się z dwóch stron ściennego lusterka rodzaj ręcznika-girlandy, ukazano na jednej ze stron *Apokalipsy* opublikowanej w Wenecji w 1515 r. [74]

Wyodrębnione z inwentarza fragmenty, rejestrujące spisane przedmioty i tkaniny wchodzące w skład wyposażenia komnat królowej – mimo świadomości o ich niekompletnym obrazie, na który złożyło się nie tylko „przetrzebienie" dobytku, ale również dość okrojone opisy, często nie podające kolorystyki, wzoru, czy gatunku materiału, z którego dana rzecz została wykonana – składają się na istotny, choć może wycinkowy, obraz gustów, zwyczajów

[72] Problem tapiserii znajdujących się w posiadaniu królowej omawia M. Hennel-Bernasikowa, *Arrasy królowej Bony / Gli Arazzi della Regina Bona,* [w:] *Bona Sforza Regina di Polonia e Duchessa di Bari* [kat. wyst.], 1, Roma 2000, s. 271–277.

[73] W dodatku tworzącym aneks do inwentarza jego nazwa odczytana jest jako „scimiscichia".

[74] Por. Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, s. 234, il. 267.

i trendów mody panującej na dworach książęcych w XVI-wiecznych Włoszech.

Trudno porównywać inwentarz Bony ze spisanymi po śmierci królów angielskich, francuskich czy hiszpańskich. Stosunkowo niewielka ilość dóbr pozostawionych przez królową, gromadzonych dość przypadkowo, stanowi jednak cenny materiał pozwalający dogłębniej wniknąć w sferę materialną jej dworu, przybliżyć mechanizmy rządzące codziennym życiem jego mieszkańców, poznać ich zainteresowania i potrzeby. W zakresie dotyczącym funkcjonujących w pierwszej połowie XVI wieku mebli i sposobów urządzania wnętrz mieszkalnych, wprowadza obszerny materiał, który w połączeniu z przekazami ikonograficznymi uzupełnia o istotne elementy dotychczasową wiedzę na ten temat. Ma to istotne znaczenie także dla przyszłych studiów nad krakowskim dworem królewskim, panującymi na nim zwyczajami i charakterem kultury dworskiej. Trzeba też przyznać, iż inwentarz porządkuje i uściśla nazewnictwo dotyczące mebli i tkanin, umożliwiając weryfikację funkcjonujących obiegowo, nawet w literaturze fachowej, sformułowań, przyswojonych przez XIX-wieczne słownictwo antykwaryczne. Szczególnie ważne jest to w wypadku mebli, wśród których pozwala dokonać segregacji zgodnej z funkcją, którą spełniały w okresie renesansu.

„Cascie, stipi, padiglioni, spalliere" – equipment of the Palace in Bari in the light of the posthumous inventory of Queen Bona Sforza d`Aragona
(Summary)

The inventory of the movable properties that was left in Bari after the death of the Queen Bona Sforza (1494-1557), the second wife of Zygmunt Stary and mother of Zygmunt August, apart from sets of documents, money, jewellery, and cloths introduces the extensive description of furniture and ways of decoration of the interiors, that were common for the first half of the 16th Century. This article distinguishes the main types of furniture and tapestries, describes their ornamentation, destination and place, which they could take in the interiors. Underlines also the nomenclature which is characteristic for the inventory and which can be helpful for the verification of the wordings introduced in the 19th Century and used until now in the scientific literature.

DLACZEGO BATORY UCIEKAŁ POD PSKÓW?

Po bezpotomnej śmieci Zygmunta II Augusta w Rzeczypospolitej Obojga Narodów na długi okres zapanowało bezkrólewie, w czym swój walny udział mieli Habsburgowie. Kandydatów do korony było kilku i tyleż stronnictw ich popierających. W tym niebezpiecznym momencie historii na scenę polityczną wkroczyła Anna Jagiellonka, pozostająca do tej pory w cieniu królewskich rodziców, a potem brata. Córa Jagiellonów wydawała się jedyną gwarantką stałości i niepodległości państwa. Wzrastając na jednym ze świetniejszych dworów ówczesnej Europy, była osobą o światłym, rozważnym umyśle, obdarzoną zdolnościami organizacyjnymi, a także zmysłem technicznym oraz zaskakującą zręcznością polityczną. Teraz przed Anną otworzyła się droga do korony. Zaczęto tytułować ją niezwykłym w tradycji polskiej tytułem Infantki. W 1574 r. część panów szlachty zdecydowała postawić na kandydaturę Henryka Walezego, że jednak *pacta conventa* nie zawierały zobowiązania do małżeństwa z Anną, stąd po wyborze i koronacji król nie kwapił się do poślubienia królewny, zaledwie cztery lata młodszej od jego matki. Koniec tej historii jest dobrze znany każdemu jako tako wykształconemu polskiemu dziecku.

Na ponownie zwołanym sejmie elekcyjnym w 1575 r. znowu zaczęły się walki pomiędzy stronnictwami. Szlachta pod Stężycą protestowała przeciw kandydaturze Ernesta Habsburga krzykiem „Aż do gardł naszych nie chcemy Niemca!" Obóz szlachecki nastawiony wrogo do zagranicznych kandydatur postanowił, że najważniejszą obecnie w państwie osobą jest Anna Jagiellonka. Dnia 13 grudnia 1575 okrzyknięto ją królem Polski. Dwóch możnowładców: Jan Kostka, wojewoda sandomierski i Jan Zamoyski, późniejszy kanclerz wielki i hetman wielki koronny, stanęli murem za kandydaturą księcia Siedmiogrodu, Stefana Batorego, jako przyszłego króla i małżonka Anny. Kandydat wydawał się najlepszy z możliwych – mężny, stateczny, rozważny, znakomity dowódca, i… tylko dziesięć lat młodszy od Anny. Jednocześnie dla księcia Siedmiogrodu możliwość włożenia korony polskiej była ogromną szansą na zapewnienie świetności rodu Batorych oraz otwierała przed nim wielką perspektywę wpływu na dzieje Europy wschodniej. Rezygnując definitywnie z rządów w Siedmiogrodzie na rzecz brata Krzysztofa, oddając mu namiestnictwo nad księstwem, ale zachowując tytuł księcia, zobowiązał się solennie poślubić Annę, a także odebrać ziemie zagrabione Polsce i Litwie przez Rosję.

1 maja 1576, po uroczystości zaślubin, młoda para została koronowana w katedrze na Wawelu przez biskupa Stanisława Karnkowskiego. Król zaraz po ślubie dopełnił małżeństwa i przez kilka następnych dni odwiedzał komnaty królowej.

Stefan Batory mógł się podobać. Jak pisał Marcin Bielski w *Kronice wszystkiego świata:* „Był to Pan wysokiej urody i krasny dosyć, twarzy pociągłej, płci rumiano czarnej, włosów czarnych, a zębów dziwnie białych, nosa kęs zakrzywionego, z jakim pospolicie Attylę malują". Kasztelan miński Jan Hlebowicz zanotował: „O pannie Annie nihil bonum sperandum. Widzę jak chłopa dopadła, gębę nosi wysoko i hardo, ale widzę po samym, że go rządzić nie będzie, bo prawy chłop i nie byle trwoga, widzi mi się, żeby sobą nie dał tak bardzo hybać"[1].

[1] List do Jana Chodkiewicza wysłany 8 V 1576 – P. Jasienica, *Ostatnia z rodu,* Warszawa 1967, s. 245.

Anna, zajmując pozycje równorzędną Stefanowi, podjęła próbę dominacji nad mężem, zobowiązując posłów, aby najpierw jej składali swoje listy uwierzytelniające. Batory szybko odsunął ją od spraw państwowych. Jednocześnie coraz częściej uciekał na polowania, obierając sobie za miejsce wypadów Niepołomice – a dalej, wymawiając się przygotowaniami do wypraw wojennych, Grodno, gdzie w końcu założył rezydencję, przebudowując Stary Zamek. Małżonkowie nie widywali się całymi miesiącami.

W chwili koronacji Anna miała 52 lata, choć według relacji współczesnych nie wyglądała na tyle. Wenecki poseł Hieronim Lippomano pisał: „Jest miernego wzrostu, płeć ma białą jak prawie wszystkie Polki, jest bardzo przyjemna i mówi wybornie po włosku, mimo czterdziestu lat świeża i czerstwa"[2]. Część panów szlachty nawet rozważała możliwość urodzenia przez Annę potomka, nie zdając sobie sprawy z jej rzeczywistego wieku. Wszystkie siostry Anny odziedziczyły urodę po swojej matce, Bonie Sforzy. Miały rezolutne czarne oczy, ciemne włosy i pulchne kształty. Jedyna Anna przejęła rysy Jagiellonów: wysokie czoło, wąskie usta, a nieco wysunięty podbródek – pewnie po habsburskiej babce Elżbiecie. Miała trudny charakter. W opinii współczesnych długi okres staropanieństwa, stanowczość w postępowaniu oraz skłonność do dewocji sprawiały, że nie była osobą uległą w kontaktach. Batory coraz częściej podejmował trud wojennych wypraw i to im dalej od Krakowa i Warszawy, tym lepiej – na Połock, Wielkie Łuki, pod Psków. Odzyskał dzięki temu, po zawarciu w 1582 r. rozejmu z Rosją w Jamie Zapolskim, prawie całe Inflanty – z korzyścią głównie dla Litwy, która nie przyłożyła zresztą ręki do wyboru tego najlepszego z elekcyjnych królów Rzeczypospolitej.

Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym powstał w Krakowie, wkrótce po ceremonii zaślubin i koronacji pary królewskiej w katedrze na Wawelu. Malarz przedstawił ją en pied w całym majestacie, ubraną w białą atłasową suknię bogato dekorowaną złotym haftem i klejnotami, z koroną na głowie, berłem i jabłkiem w dłoniach. Królowa spogląda z powagą, stojąc na posadzce z kamiennych płyt, na tle podwieszonej, obficie drapowanej kotary wiązanej po lewej stronie w węzeł. Kompozycja utrzymana jest w tonacji perłowych szarości zestawionych z gamą ciepłych pigmentów ziemnych, z drobnymi akcentami bieli, złocistego ugru i czerwieni cynobrowej. Tadeusz Dobrowolski zaliczył ten wizerunek do grupy określonej przez siebie mianem „jubilerskich", w których dominuje dekoracyjność stroju, klejnotów i atrybutów nad uproszczonym modelunkiem twarzy, z akcentem położonym na wierne odtworzenie natury portretowanych, przy nie specjalnym pochlebianiu urodzie. Pewne podobieństwo powagi i „ciężaru" spojrzenia królowej nasuwa na myśl porównanie z portretem Batorego pędzla Marcina Kobera, choć oczywiście nie ma tu mowy o pokrewieństwie warsztatu. Widoczna jest różnica poziomu artystycznego oraz pewnej swobody i wyrafinowania w potraktowaniu materii malarskiej w portrecie króla, w zestawieniu z twardym, graficznym, dość schematycznym przedstawieniem postaci Anny.

Cóż by mogło w tej relacji zainteresować wytrawnego historyka sztuki, którego prawie codzienne obcowanie z obiektem rozważań odbiera śmiałość wypowiadania jakichkolwiek uwag…? Może to, czego tak bardzo nie widać, co kryje się pod powierzchnią, a co stanowi szkielet kompozycji obrazu.

[2] *Relacje nuncjuszów apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690,* oprac. J. Albertrandi, 1, Berlin–Poznań 1864, s. 281.

Rysunek nie zawsze pojawia się w malowidle. Jego istnienie świadczy o projektowaniu kompozycji, służy też do podkreślenia przestrzenności formy lub wykończenia szczegółu na powierzchni warstwy malarskiej – zastosowany w tym celu wymaga precyzji i pewnej ręki. Cennini pisał, że rysunek obok malowania „jest podstawą sztuki i wszystkich jej rękoczynów początkiem". Jeśli chodzi o modelunek przestrzenny „rzecz prostacza i mało umiejętna okaże się" w razie nie przestrzegania przez twórcę konsekwencji w rejestrowaniu oświetlenia bryły.

Rysunek kompozycyjny wykonywany bywał odręcznie, lub przenoszony mechanicznie – w wypadku odwzorowywania przygotowanego wcześniej szkicu, bądź schematu. Często powielane, albo kompilowane były w tym celu wzory graficzne. Łatwo i szybko transportowane w odległe rejony, pozwalały upowszechniać nowinki w obrazowaniu i interpretowaniu świata. Przenoszony metodą przepróchy, czy też za pomocą przebijania z kalki, rysunek wykonany węglem, bądź pigmentem, można było jeszcze korygować wedle potrzeby poprzez zmiatanie zbędnych kresek piórkiem, albo zmazywanie wiszerem. Następnie bywał utrwalany tuszem lub farbą wodną przy pomocy cienkiego pędzelka. Na tym etapie można niekiedy zaobserwować zmiany koncepcji autora w formie przesunięć utrwalonych już linii, lub rozbieżności kształtu form w porównaniu z ostateczną realizacją barwnej kompozycji. Wykonywano też rysunki przy pomocy metalowego stylusa, wyróżniające się precyzyjną, trudną do usunięcia kreską. Potem, w miarę wprowadzania barwnych zapraw, stosowano jasne, kolorowe kredki. Ołówki grafitowe produkowane były dopiero od około połowy XVII w. – w Anglii i w Norymberdze[3]. Stopniowanie twardości wkładów w zależności od proporcji składników wprowadził Józef Hardtmuth, który pod koniec XVIII w. założył słynną firmę Koh-I-Noor w Wiedniu[4]. Wychodząc od średniowiecznego szablonu, rysunek kompozycyjny stawał się coraz bardziej swobodny, wykonywany odręcznie jako wstępny szkic – aż do dzisiaj, gdy artyści posługując się techniką komputerową rzadko biorą ołówek do ręki.

Omawiany element budowy malowidła jest przeważnie niewidoczny gołym okiem w normalnym oświetleniu, chyba, że odprysk farby odsłoni powierzchnię zaprawy, co zdecydowanie częściej zdarza się w malarstwie tablicowym. Większą zdolność przenikania przez warstwy malarskie mają promienie podczerwone, stosowane do badania dzieł sztuki od lat trzydziestych XX w. Wyniki obserwacji prowadzonych za pośrednictwem przetworników elektronowo – optycznych, rejestrowane metodą fotograficzną na materiałach czułych na podczerwień w granicach ok. 1 100 nm pozwalały uczytelnić rysunek, jednak tylko w niektórych partiach obiektu, głównie pod warstwami farby zawierającej biel. Obecnie stosowane kamery z widikonem umożliwiają obserwacje i rejestrowanie promieniowania do 2 500 nm metodą reflektografii w podczerwieni[5]. Ze względu na ogra-

[3] J. Flik, J Olszewska-Świetlik, A. Cupa, A.Wypych, *Rysunek w malarstwie sztalugowym – badania metodą reflektografii w podczerwieni,* [w:] *Księga Pamiątkowa ofiarowana profesorowi Wiesławowi Domasłowskiemu,* Toruń 2002, s. 47–81.

[4] W 1848 r. siedzibę firmy Koh-I-Noor Hardtmuth przeniesiono do Czeskich Budziejowic.

[5] M. Ligęza, J. Rutkowski, *Badanie w podczerwieni malowideł sztalugowych na podłożu drewnianym* „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie", 6, *Krakowska szkoła konserwacji w programie TEMPUS,* Kraków 1996, s. 73–76.

niczoną powierzchnię obserwacji, zestaw reflektogramów wykonanych w jednakowym powiększeniu i w płaszczyźnie równoległej do powierzchni malowidła, przetworzonych w formę cyfrową, łączy się ze sobą dzięki graficznym programom komputerowym. Tak można odczytać obraz rysunku ukrytego pod powłoką warstwy malarskiej. Możliwość wykrywania rysunku zależy od rodzaju użytych materiałów i grubości warstwy malarskiej: biele, czerwienie, brązy są bardziej przenikliwe od błękitów i zieleni miedziowych lub innych, zwłaszcza grubych powłok, spoiwa olejne i temperowe od klejowych. Rysunek wykonany czernią roślinną jest lepiej czytelny niż naniesiony metalowym ołówkiem, znaczenie ma także kontrast linii z podłożem.

Zdarzają się przypadki prześwitywania nawet w normalnym oświetleniu mocnego rysunku naniesionego czernią na jasnej zaprawie, poprzez cienko położoną, wykonaną w technice tłustej tempery lub w technice olejnej warstwę malarską, w partiach zawierających biel ołowiową. Zjawisko to postępuje na skutek zmian fizykochemicznych przebiegających w miarę starzenia się i zwiększania przeźroczystości farby. Biel ołowiowa, zasadowy węglan ołowiawy, tworzy tak zwane mydła ołowiowe w wyniku reakcji z kwasami tłuszczowymi zawartymi w oleju. Zmieszana ze spoiwem olejnym traci z czasem zdolność krycia, zyskując na trwałości powłoki. Taką właśnie sytuację można stwierdzić po rozpoznaniu budowy technologicznej portretu Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym. Wydaje się, że malarz manierą „flamandzką" wykorzystał ten techniczny element budowy malowidła dla podkreślenia światłocieniowego modelunku barwnej kompozycji malarskiej. Trudno w tej chwili powiedzieć, w jakim stopniu jest to efekt zamierzony, a w jakim przypadkowy, wynikający z upływu czasu.

Obraz został namalowany na podobraziu z płótna lnianego[6], o formacie nieco większym, niż obecnie zachowany (208 x 110 cm), zszytym z czterech fragmentów: w pionie z dwóch, o szerokości 92,5 oraz 17,5 cm, przy czym doszyty, węższy pas po prawej stronie patrząc od lica, składa się z trzech, łączonych w poziomie kawałków o wysokości od góry: 28, 83 i 97 cm. Płótno jest cienkie, o splocie prostym, ściśle tkane, zawiera 12 x 13 nitek wątku i osnowy w 1 cm^2. Pokryte zostało jednolitą warstwą zaprawy klejowo-kredowej na tyle cienką, że ujawnia fakturę splotu płótna. Na niej wykonano pędzlem rysunek kompozycyjny używając czerni o odcieniu błękitnym: precyzyjny, zaznaczający szrafowaniem modelunek w partii twarzy postaci, swobodną, grubszą kreską określający układ dłoni i fałdy sukni[7].

Na obrazach mikroskopowych przekrojów poprzecznych warstw malowidła widać mocne przeklejenie podłoża klejem glutynowym, który naniesiono zapewne i na powierzchnię płótna przed nałożeniem zaprawy, i jako zabezpieczenie powierzchni zaprawy i rysunku przed przystąpieniem do malowania. Przesycenie klejem chłonnych warstw mogło być spotęgowane na skutek przeprowadzonych później zabiegów konserwatorskich. Jak wykazały badania chemiczne, warstwa malarska wykonana w technice tłustej tempery zawiera biel ołowiową, żółtą cynowo-ołowiową, ochrę żółtą, azuryt, indygo, umbrę i czerń kostną[8]. Technikę temperową, wypieraną stopniowo przez olejną, ale wykorzystywaną jeszcze

[6] Identyfikację gatunku włókna przeprowadził mgr Jan Ptak, Laboratorium Materiałoznawstwa Katedry Technologii i Technik Dzieł Sztuki WKiRDS ASP w Krakowie.

[7] Badania metodą reflektografii IR i zdjęcia fragmentów twarzy i dłoni wykonał śp. dr Jan Rutkowski, Zakład Fizyki Stosowanej WKiRDS ASP w Krakowie.

[8] Identyfikację pigmentów i spoiw metodą mikroskopową i mikrochemiczną wykonała dr Maria Rogóż, Zakład

w następnych stuleciach do podmalowań, w malowidłach realizowanych w technice mieszanej wykorzystano dlatego, że malarz specjalizujący się zapewne w wykonywaniu portretów reprezentacyjnych, był przede wszystkim starannym rzemieślnikiem. Szrafując modelunek światłocieniowy na fałdach lśniącej tkaniny wiedział, że tak precyzyjną kreskę, pozwalającą przedstawić grę świateł, błysk klejnotów i złota uzyska posługując się tą właśnie techniką, która równocześnie pozwoli zachować bezpieczną, a efektowną fakturę dekoracji.

Po namalowaniu, obraz został napięty na podłoże drewniane. Mniej więcej dziesięć lat od chwili powstania malowidła, w 1586 r., do przysłanego z Warszawy księdzu Stanisławowi Zającowi wizerunku celem umieszczenia go w kaplicy Jagiellońskiej, z polecenia królowej dorobiono pozłacane ramy z prętem na velum „dla prochu i dla innych przyczyn (...) zawieszane na kółeczkach złocistych ku zawieraniu i odsłanianiu" – jak sama pisze w liście do proboszcza[9]. Pod stopami portretowanej namalowano napis złoconymi literami według podanej przez nią treści:

ANNA REGINA POLONIAE.
IAGIELONIDAR. QVI CC. PROPE ANNOS REGNAVERVNT. SOBOLES VLTIMA.
REGVM. SIGISM. PRIMI. EX BONA SFORTIA. FILIA.
SIGISM. AUGUSTI SOROR. ET STEPH. BATORI COIVX.
CVM ESSET PVBLICO ORDINVM CONSENSV CVM REGE MARITO
CORON AVREA, QVOD EST INSIGNE REGALIS IMPERII TEMPORA REDIMITA
ET SCEPTRO REGIO DEXTRAM IMPLICITA.
SCAPVLASQ. SACR OLEO DELIBVTA. TALIS APARVIT.
ANNO CHRISTI DOMINI M.D.LXXVI KAL. MAII. HORA. XVII.

U góry, na wysokości głowy portretowanej zostały umieszczone barwne wizerunki herbów: „z jednej strony Orła, z drugiej strony Węża z koronami". Wszystkie uzupełnienia mieli wykonać rzemieślnicy nigdzie indziej, jak tylko w domu duchownego, z przykazaniem aby obraz „nigdzie po kolędzie nie chodził".

W grudniu tegoż roku nagle umarł król. Został pochowany kosztem publicznym, uznany przez szlachtę za monarchę szczególnie zasłużonego dla kraju „który wlepił mężne serca ludziom rycerskim", jako wyraz szczególnej czci i szacunku dla wojennego, dzielnego pana. Nagrobek wykonany przez Santi Gucciego w osobnej kaplicy ufundowała Anna.

Wszystkie te fakty świadczą o konsekwentnej decyzji schorowanej, starej, dumnej kobiety – była i pozostała przede wszystkim Jagiellonką, ostatnią z rodu. Jeszcze za życia małżonka przygotowała sobie miejsce wiecznego spoczynku w kaplicy rodowej, przy ojcu i bracie. Tam kazała wykonać temu samemu artyście swój nagrobek i postawić zasłaniany portret, „gdzieśmy klękali z owej strony formy od ołtarza, bo tam się nam zda być najlepsze miejsce do tego".[10]

Chemii Konserwatorskiej WKiRDS ASP w Krakowie.

[9] *Kaplica Zygmuntowska. Materiały źródłowe 1517–1977,* oprac. A. Franaszek, B. Przybyszewski, Kraków 1991 (Źródła do Dziejów Wawelu, 13), s. 55.

[10] Ibid., s. 55.

W XVIII w. portret koronacyjny, wraz z drugim portretem królowej w stroju wdowim oraz wizerunkiem jej ojca, Zygmunta I, umieszczono ponad kratą zamykającą wejście kaplicy Zygmuntowskiej[11]. Stało się to najpewniej w drugiej dekadzie wieku, po podwyższeniu ambitu katedry.

Prowadząc na przedwiośniu 2001 r. prace konserwatorskie przy omawianym portrecie, udało się stwierdzić kolejne fakty odsłaniające jego historię. Przemalowanie napisu nastąpiło zapewne w wyniku umieszczenia obrazu na dość znacznej wysokości, nad wejściem do kaplicy, ponieważ jego treść nie uległa zmianie, natomiast powiększono i przezłocono litery w celu uczytelnienia treści[12]. Przeniesienie w 1860 r. malowidła z podłoża drewnianego na krosna, wzmocnione krzyżakiem z dwiema poprzeczkami; na górnej widniał napis odręczny ołówkiem: „R 1860 1/9 zdejmowane wszystkie trzy obrazy; ten zdjęty został z deski, na której był naklejony na całej powierzchni. – WŁASNOŚĆ KATEDRY KRAK." Interwencja ta została poprzedzona zdublowaniem podobrazia płótnem lnianym, przy zastosowaniu masy z klajstru skrobiowego modyfikowanego dodatkiem żywicy naturalnej, przy czym większe ubytki oryginalnego płótna uzupełniono protezami z płótna gruntowanego mechanicznie.

Anna Sękowska odnalazła w aktach Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej notatki dotyczące obrazu: 11 marca 1893 obrazy z gzymsu kaplicy zdjęto i umieszczono w kapitularzu; wg księgi zaliczek, dnia 16 lutego 1904 Pochwalski[13] podjął się „restauracji" pięciu obrazów, m.in. dwóch portretów Anny Jagiellonki po 100 koron, co wypłacono w ratach do dnia 9 kwietnia 1904[14]. Wobec braku informacji o przebiegu prac, trudno wyrokować, jakie elementy zachowały się z poprzedniej, a jakie z odnotowanej interwencji.

W 2001 r. stan zachowania malowidła był dobry pod względem technicznym, jednak wywoływał nieco gorsze wrażenia estetyczne. Powierzchnię warstwy malarskiej pokrywała zmatowiała warstwa pożółkłego werniksu, zabrudzona i zdeformowana wypukłością szwów wprasowanych w stronę lica podczas zabiegu dublowania. Struktura wszystkich warstw była usztywniona silnym przeklejeniem, bardzo krucha, ale stabilna. Miejsca retuszy na skutek ściemnienia farby odróżniały się znacznie od kolorystyki oryginału. Bardzo zniszczone obrzeża obydwu płócien nie pozwalały na równomierne napięcie podobrazia na krosnach. Degradacja strukturalna drewna krosien spowodowana działalnością drewnojadów pozbawiła je zupełnie mechanicznej zdolności podtrzymywania w odpowiednim naprężeniu malowidła o dość znacznym formacie. Po rozdublowaniu płótna, usunięciu przemalowań obejmujących całe tło i retuszy w postaci drobnych, miejscowych uzupełnień rozsianych na całej powierzchni, można było stwierdzić występowanie warstwy malarskiej na obrzeżach, świadczące o zmniejszeniu formatu: w większym stopniu u góry, o ok. 4–5 cm, w mniejszym po bokach; dolna krawędź zachowała się w całości. Liczne drobne wykruszenia zaprawy i warstwy malarskiej skupione były przy brzegach oraz na większym

[11] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce,* IV: *Miasto Kraków,* cz. I: *Wawel,* red. J. Szablowski, Warszawa 1965, s. 69.

[12] Nawarstwienie to dokumentuje zamieszczone tutaj zdjęcie mikroskopowe przekroju poprzecznego warstw malowidła.

[13] Władysław Pochwalski (1860–1924), malarz i konserwator, syn Józefa Kaspra.

[14] Kraków, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Cath.10, *Kaplica Zygmuntowska 1891–1895,* I–20, s. 67; A.Cath.18, *Księga zaliczek 1895–1904,* s. 122–123; A.Cath.19, *Księga zaliczek 2, 1903–1909,* s. 87.

obszarze po prawej stronie, w jednej trzciej wysokości od dolnej krawędzi. Nie stwierdzono obecności jakichkolwiek napisów i oznaczeń na odwrociu płótna.

Założeniem prac konserwatorskich było usunięcie przyczyn postępującej degradacji strukturalnej malowidła, konsolidacja i uzupełnienie metodą scalająco-naśladowczą ubytków warstw technologicznych oryginału oraz wzmocnienie podobrazia dublażem. Konieczną okazała się wymiana krosien na nowe, o podobnej konstrukcji, a napis z 1860 r. został skopiowany w analogicznym miejscu. Na dolnej poprzeczce umieszczono informację na temat budowy technologicznej malowidła, jego historii i bieżącej konserwacji. Wyniki badań i przeprowadzone zabiegi zostały udokumentowane w formie pisemnej, rysunkowej i fotograficznej.

Sprawą otwartą pozostaje określenie autorstwa oraz identyfikacja klejnotów zdobiących suknię krolowej.

Jadwiga Wyszyńska, Elżbieta Wyszyńska

DLACZEGO BATORY UCIEKAŁ POD PSKÓW?

tekst: s. 179–185



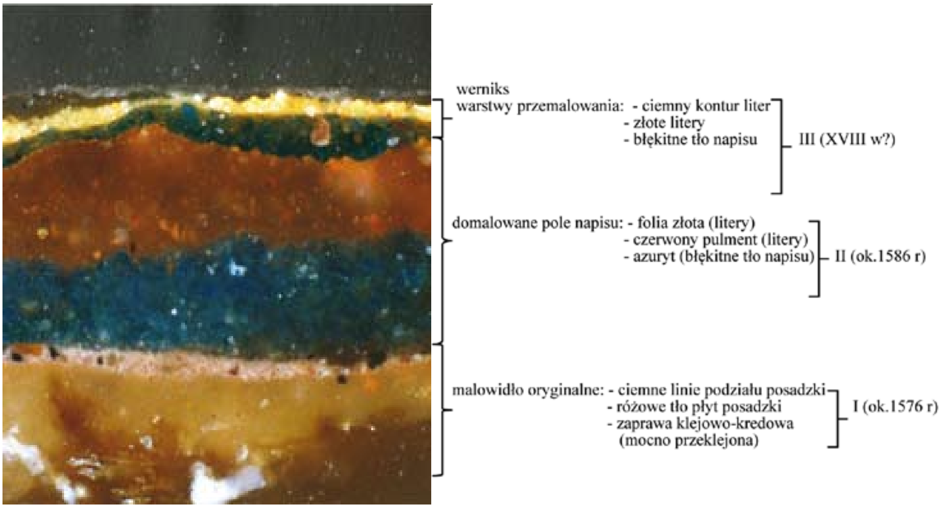
1. *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym*, ok. 1576, Katedra na Wawelu (fot. Stanisław Michta)



2. *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym* – fragment, ok. 1576, Katedra na Wawelu. Rysunek kompozycyjny uczytelniony metodą reflektografii IR (fot. Jan Rutkowski)



3. *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym* – fragment, ok. 1576, Katedra na Wawelu. Rysunek kompozycyjny widoczny w świetle dziennym poprzez warstwę malarską (fot. Jadwiga Wyszyńska)



4. Obraz mikroskopowy przekroju poprzecznego warstw *Portretu Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym:* litera napisu, ok. 1586 (fot. Jadwiga Wyszyńska)



5. *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym* (fragment), ok.1576, Katedra na Wawelu. Sposób malowania lśniącej tkaniny, klejnotów i haftu złotą nicią (fot. Stanisław Michta)



6. *Portret Anny Jagiellonki w stroju koronacyjnym* (fragment), ok.1576, Katedra na Wawelu. Sposób malowania lśniącej tkaniny, klejnotów i haftu złotą nicią (fot. Stanisław Michta)

UN' "ARCHA DE AGATA DE COLORE CON IL ROVERSO DE [. . .] L'ANGELLO CHE ANONCIA LA MADONA". CAMMEI DI GEROLAMO DA DESIO (MILANO 1576)*

Il 2 ottobre 1576, a Milano, Gerolamo da Desio (*quondam* Rainaldo), residente in Porta Ticinese, nelle vicinanze della parrocchia di san Giorgio al Palazzo, "sanus mente et corpore", redigeva il suo testamento presso il notaio Giovanni Giacomo Crivelli[1]. Una decisione sicuramente motivata anche dal diffondersi della peste che in quei giorni infuriava a Milano[2].

Come sappiamo dal censimento dei parrocchiani di san Giorgio al Palazzo, avviato pochi giorni dopo, il 10 ottobre, Gerolamo nel 1576 aveva trentacinque anni ed esercitava la professione di "orefice". Con la moglie, la coetanea Barbara Crivelli[3] (al momento della stesura del testamento "ventre pregnante") e i figli, Giacomo Antonio (di 12 anni), Claudia (di 11 anni), Pietro Paolo (di 10 anni), Giovanni Battista (di 7 anni), e Francesco Bernardino (di 4 anni), viveva in uno stabile di proprietà di Giovanni Battista Sormani; con loro abitava il fratello di Gerolamo, il trentenne Ludovico Desio, oltre a una "serva", Beatrice de Grassi, di sedici anni[4]. Dalla documentazione relativa al precedente rilevamento degli abitanti della medesima parrocchia, decorso a partire dall' "ultimo febraio" 1575, ricaviamo inoltre che Gerolamo realizzava anche cammei ("lavora di camej")[5], un' attività ammessa dagli

*A Magdalena, con grandissima stima, in ricordo del nostro incontro all'Archivio di Stato di Milano.

[1] Archivio di Stato di Milano (=ASMi), *Notarile*, cart. 14800, 2 ottobre 1576. Per notizie su Rainaldo "de Dexio", rimando a Paola Venturelli, *Cammei, cristalli e pietre dure milanesi per le corti d'Europa. Tra Rinascimento e Barocco (XV–XVII secc.)*, in corso di pubblicazione (Bulzoni, Roma 2011).

[2] Nel luglio del 1576 si erano verificati in città i primi casi di peste, conclamata dopo l'11 agosto; il 26 settembre era stata indetta la quarantena per donne e bambini (si veda P. Besciola, *Relatione verissima del progresso della peste di Milano. Qual principiò nel mese d'agosto 1576 e seguì sino al mese di maggio 1577*, Bologna 1577).

[3] Forse Barbara era imparentata con i noti Crivelli, sia orafi che intagliatori di pietre dure, attivi anche al servizio dei Duchi di Milano, si veda Paola Venturelli, *Oreficerie e orafi milanesi. Documenti inediti per alcune croci e un'opera (Beltramino de Zutti, i Pozzi, i Crivelli), in Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi,* Biblioteca della "Nuova Rivista Storica", n. 40, 2006, pp. 89–98; P. Venturelli, *Cammei, cristalli*. . . cit., Cap. I, nota 7 (anche a Milano, i matrimoni tra gli artigiani avvenivano quasi sempre all'interno della categoria professione di appartenenza, si veda, Ivi, Cap. IV).

[4] Archivio Storico Diocesano di Milano (=ASDMi), *Visite Pastorali,* sez. X, *San Giorgio al Palazzo,* vol. I, q. 1,10 ottobre 1576. Per le parrocchie milanesi e i censimenti dei loro abitanti, iniziati per volontà di Carlo Borromeo, si veda Stefano D'Amico, *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazi urbano a Milano fra Cinque e Seicento,* Milano 1994. Per i Desio/Dexio orefici, si veda Paola Venturelli, *"I vasi argentei, con bel smalto et oro / da lui già fatti con mirabil spesa". Oggetti preziosi in relazione al Moro e al Tesoro sforzesco,* in *"Io son la volpe dolorosa". Il ducato e la caduta di Ludovico il Moro*, a cura di Eleonora Saita, numero speciale di "Libri & Documenti", Biblioteca Trivulziana, Milano 2000, p. 47 (ora in Paola Venturelli, *Smalto, oro e preziosi. Oreficeria e arti suntuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, Venezia 2003, nota 36, p. 144 e scheda n. X.7, pp. 201–203; forse Gerolamo era un orefice: l' 11 aprile 1572 "Ieronimo da Deye" figura nella documentazione della Scuola degli Orefici di Milano).

[5] In questo rilevamento i figli di Gerolamo Desio risultano: Jacobo di 12 anni, Claudia di 9, Pietro Paolo di 8, Giovanni Battista di 5, Francesco Bernardino di 3, Angelo Michele di 6 mesi (che non figura più nel rilevamento del 1576); sono attestati anche una "nepote", "Hortensa di Terzaghi", e il fratello di Gerolamo, Ludovico, di 30 anni (va rilevato che in questo tipo di documentazione la registrazione degli anni è spesso imprecisa), oltre alla "serva" quindicenne Beatrice de Grassi e a un'altra "serva" di 27 anni, "Catelina di Rossi" (ASDMi, *Visite Pastorali, sez. X, San Giorgio al Palazzo*, vol. II, q. 32). Non sono emersi per il momento altri documenti che riguardino Gerolamo e la sua famiglia (non figurano nel censimento della parrocchia di san Giorgio al Palazzo successivo a quello del 1576, risalente al 1596 (ASDMi, *Visite Pastorali, sez. X, San Giorgio al Palazzo*, vol. I, q. 2), né nei seguenti del 1631 (ASDMi, *Visite Pastorali,* sez. X, *San Giorgio al Palazzo,* vol.

statuti della Scuola degli orefici milanesi[6].

Nel testamento, oltre a designare quali eredi universali i figli Giacomo Antonio, Pietro Paolo, Giovanni Battista e Francesco Bernardo, e a destinare 1000 Lire imperiali per costituire la dote della figlia Claudia, predisponendo che, nel caso il nascituro fosse stato femmina, altre 1000 Lire venissero destinate alla sua dote, Gerolamo dichiarò che alla sua morte tutti i materiali della sua attività "in arte cameorum" e gli oggetti di sua proprietà (registrati in due distinti inventari, "A" e "B") fossero stimati e venduti da Alessandro Masnago, Gerolamo della Chiesa, Sebastiano Rossi e Cesare Cassina, "seu duos ex eis itaque unus ex dictis duobus sit ex illis qui talem artem exercet", e che il ricavato venisse impiegato nell'acquisto di beni immobili.

Il primo dei quattro personaggi menzionati, credo possa essere identificato nel celebre intagliatore Alessandro Masnago (ca. 1540–1620), attivo per l'imperatore Rodolfo II, realizzando per lui numerosi cammei in parte conservati nel Kusthistorisches Museum di Vienna; Alessandro proseguiva l'attività del padre, Giovanni Antonio Masnago, a sua volta famoso per avere realizzato cammei con "animali, e frutti di colori giusti conformi al naturale" – come ci informa Paolo Morigia-, in una minuziosa ricerca di naturalismo raggiunto virtuosisticamente nel piccolo formato[7]. Si può invece solo presumere che il Sebastiano Rossi citato nel testamento appartenga alla dinastia dei Rossi, orefici attivi anche nella lavorazione delle pietre dure, in contatto con il noto Annibale Fontana, nonché imparentati con i Miseroni e con gli orefici Cellario[8].

Dei due inventari[9], quello denominato "A" (scritto il 27 settembre – Appendice 1), elenca numerosi cammei, medaglie figurate d'oro, anelli, bottoni, ***enseignes***, gemme e pietre ancora da lavorare. Vi troviamo anche un "toxone de perle che fu l'ordino dil re Filipo ligato" (cioè il re Filippo II di Spagna, sovrano anche dello Stato di Milano), un oggetto che fa intuire sia il tipo di clientela di Gerolamo da Desio, sia la rete dei suoi affari, estesi anche fuori dai confini di Milano, come indicano del resto i "diversi" cammei

IX, q. 8) e del 1633 (ASDMi, *Visite Pastorali*, sez. X, *San Giorgio al Palazzo*, vol. I 9).

[6] Si veda Paola Venturelli, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450–1630)*, Cinisello Balsamo 1996, nota 20, p. 36.

[7] Paolo Morigia, Girolamo Borsieri, *La nobiltà di Milano descritta dal R. P. F. Paolo Morigi de' gesuati di san Girolamo; Aggiuntovi il supplemento in questa nova impressione del Sig. Girolamo Borsieri*, Milano 1619, pp. 487–488; per altre notizie su Giovanni Antonio e Alessandro Masnago, si veda P. Venturelli, *Cammei, cristalli*… cit. Per gli estremi biografici di Alessandro Masnago, si veda Rudolph Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefässe Kameen und Commessi aus der Kunstkammer*, catalogo della mostra di Vienna 2002, Milano 2002, p. 97 (per i cammei attualmente a Vienna eseguiti da Alessandro Masnago, citati da Paolo Morigia: si vedano le schede n. 79, pp. 163–164; n. 82, pp. 166–167; n. 81, pp. 165–166, n. 80, p. 165).

[8] Per i Rossi, si veda P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri*… cit., pp. 205–206; P.Venturelli, *Cammei, cristalli*… cit.

[9] Nell' inventario ("B") "del mobillo", redatto il 27 settembre del 1576, troviamo elencati dieci quadri (uno "de Santo Francesco, l'altro la Madalena, l'altro uno Cristo in croza, l'altro Santo Ieronimo, l'altro Ioxafo in la cisterna, l'altro uno homo che da teta a una dona e l'altro uno mato e una dona, doii altri de Ixabella, uno altro de una Venera del naturale a olio"), i gioielli della moglie Barbara (incluso sette anelli d'oro, tra i quali una "mane in feda", cioè un anello 'da promessa', distinto generalmente da due mani che si stringono *-dextrarum iunctio-*, emblema del contratto matrimoniale stretto tra le due famiglie degli sposi, una "bisa con tre prede uno smeraldo rubini diamanti", vale a dire un altro tipo di anello collegato ai riti nuziali, formato da una fascia a forma di serpente a più spire, nonché "una memoria tuta de oro e li prede son tute fine", anello del tipo oggi noto come *memento mori*, con la raffigurazione di una piccola bara o di un teschio; si veda P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri...* cit., pp. 141–142; Paola Venturelli, *Glossario e documenti per la gioielleria milanese 1459–1631,* Firenze 1999, pp. 26–30), capi d'abbigliamento, biancheria e arredi per la casa.

in mano del socio Bernardo Raverti, "per portare a vendere a Napoli". Nel documento viene inoltre precisato che un cammeo con la raffigurazione di "una testine" (stimato 6 scudi) era stato realizzato ("mane") da "magistre Dominicho di Cameii", vale a dire presumibilmente l' intagliatore Domenico de Rossi, padre di Prudenza, moglie dal 1549 di Gerolamo Miseroni[10] e, inoltre, che una croce d'oro con gemme e perle (stimata 25 scudi) era "fata in Fiandra": indicazioni che farebbero supporre che le altre opere erano invece state eseguite dallo stesso Gerolamo Desio.

Malgrado la difficoltà di collegare i documenti scritti a quelli oggettuali, penso sia possibile isolare alcuni dei cammei di questo inventario, proponendone l'identificazione con opere ritenute milanesi o del Nord Italia, oppure riportate ipoteticamente alla produzione di Alessandro Masnago.

Mi sembra infatti ci siano più che buone probabilità di potere riconoscere il cammeo con l' "archa de agata de colore con [. . .] l'angello che anoncia la Madona" (valutato trenta scudi)[11], in quello d'agata (cm. 4) a Kunshistorisches Museum di Vienna (inv. XII 28 – fig. 1)[12]. In una ricca cornice d'oro smaltata (assegnata agli inizi del XVII secolo e a bottega di Praga, forse di Jan Vermeyen), reca nella parte anteriore la raffigurazione rilevata dell'*Arca di Noé*, con il patriarca, i tre figli, Sem, Cam e Jafet e coppie di animali che lasciano l'arca; al tergo compare invece la scena intagliata dell' *Annunciazione* con la scritta "AVE. GRATIA. PLENA" (fig. 2), un'iconografia strettamente connessa dal punto di vista concettuale all'immagine dell'*Arca di Noè* [13].

Registrato nell'inventario di Matthias del 1619, questo cammeo è stato ricondotto ad un ambito vicino alla produzione di Alessandro Masnago, dall'operato del quale, tuttavia, il nostro esemplare mi pare si discosti per durezza del tratto, per maggior semplificazione

[10] Per l'identificazione di Domenico de Rossi, si veda P. Venturelli, *Gioielli e gioiellieri*. . . cit., pp. 203, 205; P. Venturelli, *Cammei, cristalli*. . . cit. Il documento relativo al matrimonio tra Gerolamo Miseroni e Prudenza Rossi è stato segnalato Rudolph Distelberger, *Nuove ricerche sulla biografia dei fratelli Gasparo e Girolamo Miseroni, in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze 1983, vol. III, p. 883.

[11] Si può confrontare il prezzi dei gioielli e cammei nel nostro documento con quello dei monili appartenuti al conte Teodoro Trivulzio, riportati nell'inventario dei suoi beni del 19 maggio 1578: un gioiello con la raffigurazione di *San Giorgio* di diamanti e un rubino = 60 scudi; una cintura d'agata, con oro e perle = 110 scudi; un gioiello con tre piccoli cammei e un "giacinto"= 15 scudi; una testa di zibellino d'oro con cinque diamanti, due rubini, con "quattro piedi" e tre perle grosse in fondo = 300 scudi (si veda P. Venturelli, *Glossario e documenti*. . . cit., documenti nn. 64 e 65, pp. 172, 173).

[12] Per questo cammeo, si veda Fritz Eichler, Ernst Kris, *Die Kameen in Kunsthistorischen Museum,* Wien 1927, n. 224, pp. 125–126; Yvonne Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, New York 1979, n. 553, p. 199; Anna Somers Cock, *in Princely Magnificence. Court Jewels of the Renaissance, 1500–1630*, catalogo della mostra di Londra 1980–1981, London 1980, p. 69, n. 67; Rudolph Distelberger, in *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, catalogo della mostra di Essen–Vienna 1988–1989, Freren 1988, n. 351, p. 475 (riportato ad Alessandro Masnago, con cornice datata al 1606).

[13] L'*Arca di Noè* è una delle prefigurazioni di *Maria* contenute nell'*Antico Testamento*: come l'arca di *Noè* salva il genere umano dalle acque del diluvio, *Maria* che concepirà *Cristo*, è l' arca di salvezza per l'umanità peccatrice, si veda Francesco Antonio Zaccaria, *Raccolta di dissertazioni di storia ecclesiastica in italiano scritte o tradotte dal francese*, Roma 1840, t. I, p.184). Conosco solo un altro cammeo in cui la raffigurazione dell'*Arca di Noè* è abbinata alla scena *dell'Annunciazione*: il più che modesto esemplare di sardonica (3,3 x 2,9 cm), assegnato alla prima metà del XVII secolo e a bottega italiana, al Museo degli Argenti di Firenze (sul recto si nota l'*Arca di Noè* che galleggia sulle onde tempestose del diluvio universale, sul verso, ad intaglio, è raffigurata l'*Annunciazione*, con l'iscrizione "AVE GRATIA PLENA"), ricordato tra i cammei di Cosimo III de Medici nel 1676 (secondo Gennaioli la scena dell'*Annunciazione* è di altra mano e di poco posteriore; non risulterebbe menzionata nelle fonti archivistiche, se non a partire dall'ultimo ventennio del XVIII secolo; si veda Riccardo Gennaioli, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007, n. 840, p. 484).

formale, per la spiccata ricerca del particolare decorativo di superficie, oltre che per mancanza degli effetti quasi a tutto tondo perseguiti nella resa dei personaggi (vere e proprie micro- sculture), scalati prospetticamente nella scena, elementi tipici invece delle opere certe di Alessandro, come può esemplificare il cammeo del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. XII 20), con *Giasone addomestica i tori*, siglato 'M'[14].

E' stato ipotizzato inoltre che la raffigurazione nel cammeo viennese inv. XII 28 – attorno cui molti esemplari della collezione imperiale sono stati radunati[15], con altri che vi si possono affiancare oggi in diversi Musei (Appendice 2), caratterizzati da una stessa minuta e densa composizione con molte figure ed esteso fondale-, derivi da Raffaello nelle *Logge vaticane* trasmesso da incisioni[16], piuttosto che dal quella intagliata nel piatto di cristallo riportato a Giovanni Bernardi di Castelbolognese (1494 ca.–1553), modelli che mi paiono però lontani da ciò che figura nel cammeo viennese[17].

Come fonte iconografica degli esemplari con l'*Arca di Noè* (Appendice 2) è forse invece meglio proporre incisioni tipo quella (fortunatissima) realizzata da Bernard Salomon per la *Bibbia* edita a Lione nel 1553, *Quadrins historiques de la Bible* (fig. 3) subito tradotta in spagnolo, inglese, tedesco, italiano, fiammingo, con immagini che ebbero una grande soffusione nelle arti decorative[18]. Il cammeo inv. XII 28 mostra peraltro una decisa indipendenza rispetto a questa incisione.

L'inventario dei cammei di Gerolamo Desio, sollecita anche altre considerazioni.
Spicca innanzi tutto il numero elevato dei cammei con rappresentazioni zoomorfe ("de animali"), caratterizzati cioè da soggetti sperimentati come si è detto anche da Giovanni Antonio Masnago[19], padre di Alessandro. Questa tipologia, che troviamo peraltro anche in altri inventari[20], ben attestata grazie ai numerosi esemplari conservati in diversi

[14] Per il cammeo con *Giasone*, si veda R. Distelberger, *Die Kunst*… cit., n. 84, pp.167–168.

[15] F. Eichler, E. Kris, cit., nn. 223–226, pp. 125–126, tav. 32.

[16] F. Eichler, E. Kris, cit., p. 126; A. Somers Cocks, cit., p. 69.

[17] Come risulta in R. Gennaioli, *Le gemme dei Medici*… cit., n. 432, p. 335; e nella scheda di A. Bollati, in Ariela Bollati, Vito Messina, *Museo Civico d'Arte Antica. Cammei, intagli e paste vitree*, Torino 2009, n. 45, p. 50. Per il piatto di cristallo di rocca, si veda Paola Venturelli, *Il tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2009, n. 66, pp. 116–117 (il piatto è stato assegnato a Giovanni Bernardi intorno al 1546, anche se lo stile degli intagli è davvero distante da quello delle opere di questo intagliatore; per certi tratti si avvicina a quello del noto maestro milanese Francesco Tortorino (1512–1572; cf. P. Venturelli, *Cammei, cristalli*…cit.), come osservo in Paola Venturelli, *"Nel buon gusto greco". Francesco Tortorino e un vaso di cristallo al Prado, in Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di Matteo Ceriana, Fernando Mazzocca, Milano 1998, pp. 195–206. Il piatto giunse a Firenze nel 1589, attraverso la dote di Cristina di Lorena, sposa di Ferdinando de Medici, pervenuto a Cristina dalla nonna, Caterina de Medici: non possediamo notizie anteriori al 1589).

[18] Per la diffusione delle incisioni di questa Bibbia nelle arti decorative, si vedano Marvin Chauncey Ross, *Notes on Enamels by Pierre Reymond*, "Journal of the Walters Art Gallery", 1, 1938, pp. 77–103; Bertrand Jestaz, *Les modéles de la majolique historiée, bilan d'une enquête*, "Gazette des Beaux-Arts", LXXXIX, 1972, pp. 215–240.

[19] P. Morigia, G. Borsieri, *La nobiltà di Milano*… cit., p. 487 (secondo Morigia, Giovanni Antonio Masnago sarebbe morto a 48 anni, in data imprecisata. Questo maestro potrebbe essere il quindicenne Giovanni Antonio Masnago che nel 1523 inizia il suo apprendistato a Milano presso una bottega di intaglio delle pietre dure: sarebbe quindi nato nel 1508 e morto nel 1556; vedi P. Venturelli, *Cammei, cristalli*… cit., Cap. I).

[20] Tra gli oggetti preziosi appartenuti a Michele Fuicca, segretario del Governatore di Milano, Gabriel de la Cueva, duca d'Albuquerque, stimati nel gennaio 1572 dal celebre orefice milanese Carlo Sovico, ci sono anche alcuni cammei con la raffigurazione di animali, si veda Paola Venturelli, *Carlo Sovico e Eliseo Magoria, due orefici a Milano tra Cinque e Seicento. Alcune notizie e documenti anche in relazione alla collezione dei Gonzaga di Mantova (1626–1627)*, "Nuova Rivista Storica", LXXXVI, 2002, pp. 375–398.

Musei[21], doveva essere particolarmente apprezzato dalla clientela di Gerolamo Desio, dato che ne venivano proposte diverse varianti (con uno o due animali per ciascun cammeo, "grandi" o piccoli, più o meno costosi).

L'elenco si apre inoltre con due cammei, giudicati "grandi", recanti uno "la Natività dil Signore altro Moixè pastore". Risultano registrati in un'unica voce inventariale, tanto da far presumere che fossero per qualche aspetto collegati tra loro. Erano di identiche dimensioni e destinati ad essere due parti di un medesimo oggetto ? Oppure erano il fronte e il tergo di un unico cammeo, lavorato da un lato ad altorilievo e dall'altro ad intaglio, come l'esemplare viennese inv. XII 28 ?

Questi stessi soggetti caratterizzano un doppio cammeo conservato a Monaco (Staatlichen Münzsammlung), (3,2 x 2,76 cm), assegnato dubitativamente all'Italia settentrionale, tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVIII secolo, con un richiamo alla bottega di Alessandro Masnago[22]. Sul fronte vediamo infatti la *Natività* a rilievo (fig. 4), mentre al tergo è intagliata la scena con *Mosè e il roveto ardente* e la scritta "RVBVS HIC DIVA VIRGO"[23] (fig. 5). La qualità però non è così alta e le dimensioni così eccezionali da giustificare il notevole prezzo assegnato nel nostro inventario: 100 scudi per ciascuno dei due cammei, la medesima cifra fissata per gli altri due esemplari descritti subito dopo, anch'essi giudicati "grandi", uno con "Orfeo de agata de colore"[24] e l'altro, "maritimo", mentre il cammeo con l'*Arca di Noè* (inv. XII 28) risulta stimato solo 30 scudi.

Forse si può fare entrare nel nostro discorso a questo punto il cammeo con la *Natività* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. XII 818 – fig. 6), proveniente dalle raccolte dell'imperatore Rodolfo II e anch'esso attestato nell'inventario di Mathias (1619)[25]. Un'

[21] Il censimento di cammei con soggetti zoomorfi non è ancora stato affrontato dagli studiosi.

[22] Si veda Ingrid S. Weber, *Geschnittene Steine aus altbayerischem Besitz. Kameen und Intaglien des 15. bis späten 17. Jahrhunderts in der Staatlichen Münzsammlung München*, München 2001, n. 145, pp. 93–94.

[23] Anche in questo caso le due iconografie sono concettualmente legate; l'episodio di *Mosé e il roveto ardente* (Es. 3, 2–4), prefigurazione veterotestamentaria di *Maria*, è posto in relazione al mistero della nascita virginale di *Cristo*: il "grembo di Maria è l'antipodo del roveto, in quanto è luogo della presenza di Dio, ma in quanto *incombustum*, il roveto era annunzio profetico *virginitatis in partu di Maria*" (si veda Gianluca Bellusci, *L'universale concretum, categoria fondamentale della Rivelazione a partire dall'analisi del ciclo natalizio,* Roma 2006, p. 232). Questo cammeo è stato connesso con il doppio cammeo ovale, "relativ kleine"(2,9 x 1,8 cm), d'agata, nel Landesmuseum di Kassel (inv. B XVI. Tabella B-II-4), assegnato a Alessandro Masnago, che reca, a rilievo, la rappresentazione di *Cristo crocefisso* e, al tergo, intagliata, quella dell' *Annunciazione*, un esemplare collegato da Hans Möbius al cammeo con l'*Arca di Noé* e l'*Annunciazione* di Vienna, inv. XII 28 (Hans Möbius, *Kameenschmuck im Hessischen Landesmuseum zu Kassel, in Gold- Silber- Eisen. Festchrift. Hrsg. Vom Hessischen Landesmuseum in Kassel*, Kassel 1929, p. 58, 18d) e al cammeo con la *Natività* e *il Roveto ardente* di Monaco (Online-Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel- nachantiken Kameen, Inv.- Nr. B XVI. Tab. B-II-4). La forma ovale dell'esemplare di Kassel, con il *Cristo crocefisso,* fa venire in mente la "perla grande de agata speza con uno Cristo in croze e la Madona e Sancto Giovanni", registrata nell'inventario dei cammei di Gerolamo Desio, un esemplare ancora da finire al momento della stesura dell'elenco.

[24] Segnalo tre cammei con la raffigurazione di *Orfeo* ricondotti all'ambito di Alessandro Masnago: un' agata all'Ermitage, (4,3 x 4,3 cm) ricca di inserti animalistici (Julia Kagan, *Western European Cameos in the Hermitage Collection*, Leningrad 1973, N. 46, p. 64) un cammeo d'agata (3,1 x 3,8 cm) al Kunsthistorisches Museum di Vienna (F. Eichler, E. Kris, cit., n. 222, p. 125) e un terzo (12,4 x 6,6 cm) del'Alsdorf Collection in Chicago (Martha McCrory, *Cameos and Intaglios,* in: *Renaissance Jewerly in the Alsdorf Collection*, "The Art Institute of Chicago Museum Studies", vol. 24, 2000, n. 28, p. 64-55): solo il terzo cammeo è di grandi dimensoni.

[25] Per il cammeo con la *Natività*, si vedano F. Eichler, E. Kris, cit., n. 216, pp. 122–123; R. Distelberger, *Die Kunst*. . . cit., p. 172 n. 89; Paola Venturelli, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola,* a cura di Paolo Biscottini, catalogo della mostra, Milano 2005–2006, Milano 2005, p. 299.

agata, di grandi dimensioni (6,1 x 7,8 cm), reputata da Ernst Kris di Alessandro Masnago, versione semplificata e modificata in alcuni particolari del più piccolo cammeo (4,5 x 4,9 cm) all'Ermitage di san Pietroburgo, ricondotto alla cerchia di Alessandro Masnago[26]. Nel caso dell'esemplare all'Ermitage, la scena è però scalata in profondità, i personaggi sono realizzati ad alto rilievo e manca la ricerca del dettaglio decorativo, osservabile invece nell'esemplare con la *Natività* di Vienna. In quest'ultimo cammeo, inoltre, gli angeli si raggruppano nella parte superiore della scena appoggiandosi a nuvole resa a onde, simili a quelle che vediamo circondare *Dio* nell'opera con *l'Arca di Noè* (inv. XII 28) e l'immagine si completa sulla destra con un gruppo di pecorelle, un cane e due pastori addormentati, immersi in un paesaggio tratteggiato anche tramite il ricorso a raffigurazioni intagliate. Siamo evidentemente in presenza di un maestro diverso da quello che realizzò il cammeo di san Pietroburgo, che si incanta sui particolari di superficie, privilegia inserire elementi zoomorfi nelle sue composizioni e usa l'intaglio per caratterizzare gli sfondi.
Un'ultima segnalazione può chiudere il discorso.

Per dimensione e resa stilistica, il cammeo con la *Natività* di Vienna richiama quello d'agata (7,8 x 6,5 cm) del Metropolitan Museum di New York, riportato allo stile di Alessandro Masnago[27]. Notiamo un pastore sdraiato[28], collocato in un paesaggio che in lontananza lascia vedere una città turrita, sulla sinistra si nota un gruppo di pecorelle, in primo piano sembra di intravvedere una chiocciola, poco più in là un cane addormentato. Anche in questo caso l'elemento animalistico ha grande importanza, il cielo – la cui resa sfrutta arditamente come nel cammeo viennese inv. XII 28 le zonature cromatiche della pietra- è solcato da incisioni e la figura del pastore, in posa aggraziata secondo una sigla manierista (osservabile anche nel *Mosè* del cammeo inv. XII 28, sebbene meno rilevato), richiama quella dei personaggi nella *Natività* di Vienna.

Per sciogliere i dubbi, non resta a questo punto che attendere il reperimento di ulteriore documentazione, sia in direzione di Alessandro Masnago sia di Gerolamo Desio, due intagliatori che, ad ogni modo si conoscono, sono quasi coetanei e forse hanno condiviso la formazione presso una medesima bottega.

Desidero vivamente ringraziare: Mariapia Bortolotti, Riccardo Gennaioli, Martin Hirsch, Paulus Rainer

Nella trascrizione dei documenti, le abbreviazioni sono state sciolte.

---

[26] Ju. Kagan, cit., n. 47, p. 85.

[27] The Milton Weil Collection, 1938, inv. 28.150.33. Per questa collezione, in generale, si veda Ernst Kris, *Catalogue of Postclassical Cameos in the Milton Weil Collection, Wien* 1932; per il cammeo, si veda: Preston Remington, *The Milton Weil Collection of Cameos and Intaglios*, "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", 1940, pp. 78–79, e fig. 8, a p. 79; J. D. Draper, *Cameo Appearances*, "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", Spring 2008, p. 27, n. 51; l'immagine del cammeo è in: *Alessandro Masnago, Sleeping Shepherdess in a Moonlit Landscape,* in "Heilbrunn Timeline of Art History", New York, The Metropolitan Museum of Art", 2000 (http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/38.150.33 (August 2008).

[28] Nella scheda in *Cameo Appearances*…cit., p. 27 figura come: "Sleeping Shepherdess in a Moonlight Landscape", ma sembra piuttosto un pastore che sta contemplando il cielo. Per gli episodi in cui figura "Mosé pastore" (Mosé in esilio a Madia diviene pastore al servizio del sacerdote, sposandone la figlia; un giorno, portando ai pascoli del monte Oreb il gregge, assiste al prodigio del roveto che arde e non si consuma, da dove giunge una voce che gli ordina di togliersi i sandali perché sta calpestando terra sacra. Mosé mentre pascola il gregge di Ietro, vede allontanarsi un capretto fino alla fessura di una roccia per bere; lo rincorre, lo fa bere e lo prende sulle spalle: Dio vedendo come Mosè si prende cura del suo gregge lo incarica di guidare come pastore il gregge di Dio), si veda Moshe Perani, *Personaggi biblici nell'esegesi ebraica*, Firenze 2003, p. 84.

Appendice 1
Inventario 1576 (ASMi, *Notarile*, cartella 14800)

Allegato A
"Al nome dil Signore Idio adi 27 de setembre 1576 in Milano
Inventario di cameio e altre gioie qual mi trovo mi Hieronimo Dexio pro aiuto dil Signore
E prima due cameii grandi uno de la Natività dil Signore altro Moixè pastore de precio de scuti 100 l'uno che dano scuti 200
E più uno cameio grando de uno Orfeio de agata de colore vale scuti 100
E più una medalia de oro con otto rubinij et uno cameio grando maritimo de precio de scuti 100
E più una archa de agata de colore con il roverso de qual ve de l'angello che anoncia la Madona de precio de scuti 30
E più una croza de oro fata in Fiandra con dentro sete prede con la tavolla de granate e tre perle atachate vale scuti 25
E più una prospetiva de oro con sopra Davit che amaza Colias con uno zafirete e tre perle atachate de precio de scuti 15
E più due pare de pendentij de oregia de oro con dentro tra tuti doij 112 perle de precio de scuti 10 il pare dano scuti 20
E più una medalia de una Venera e uno Cupido de oro de relevo scuti 7
E più uno toxone de perle che fa l'ordino dil re Filipo ligato in oro scuti 60
E più 9 anelle de oro e due de fero tuti bizario con prede fine valeno scuti 35
E più numero 10 perle ligati oro valeno tuti dexe scuti 10
E più una testina mane de magistre Dominicho di Cameij vale scuti 6
E più una testa de agata de colore de una regina vale scuti 4
E più 5 dozzine de animali a uno per prede a scuti 6 pro dozzina valeno scuti 36
E più una dozzine de roxe de oro con cameii per barete valeno scuti 20
E più dozzine 6 de cameio picoli a istorie per bottoni a scuti 4 per dozzina dano scuti 24
E più numero 35 cameii grandi per medalia a istorie diverse a scuti 3 l'uno scuti 105
E più dozzine 4 cameii a istorie diverse più picoli a scuti 10 per dozzina dano scuti 40
E più numero 46 cameii de santi diversi a scuti 9 per dozzina dano scuti 34 ½
E più una dozzina de animali de agate de colore a due per prede valeno scuti 36
907 ½ //
E più dozzine 8 camej grandi di animali a due per preda a scuti 9 per dozzina scudi 72
E più una Madona che asenda in giello con angello vale scuti 12
E più una Diana de agata vale scuti 6 dicho scuti 6
E più uno cameio de uno Oracio picolo e uno Bacho e una maschera scuti 5
E più n. 38 putino de calcidonia valeno scuti 2 ½
E più una dozzina ½ tra animale o istoriete valeno tuti scuti 6
E più 9 perle in uno palperolo 3 zafiro e uno moreto tondo valeno scuti 4
E più 23 rubini fine diversi grandeze e due balase fine valeno tuto scuti 20
E più 19 prede tra rubini e smeraldo e uno girasole valeno tute scuti 3
E più due braze e due ganpe tute tonde de calcidonie valeno scuti 4
E più uno treangulo de diamanti fine vale scuti 3
E più 99 prede in una carte de diverse sorte diaspexo corniole iacinti grana e nicoli e altre diverse prede valeno in circha scuti 18
E più corniolle da collo per metere in li corali in circha scuti 70
E più diverse predame de lavora in circha a scuti 25 dicho scuti 25
E più una perla granda de una agata speza con uno Cristo in croze e la Madona e Sancto Giovanni che como sarà finite valerà scuti 25
E più como io dato mi Ieronimo a messere Bernardo Raverta per scuti 100 de diverse cameij per

portare a vendere a Napoli a compagnia e me dato scuti 50 dil suo tale che me resterà altre scuti 50 se averà venduto li dita camei come apare a una sua poliza resta a mi scuti 50
E più una poliza da scodere da messer Francesco Vertuva qual a la sua caxa a Sancto Giovanni in Choncha e il dito si ritrova in Corduva in Spagna de scudi 38 dico scuti 38
363 ½

Appendice 2
Cammei con l'*Arca e Noè*

A: Variante con *l'Uscita degli animali dall'arca, Sam, Cam e Iafet, Noè, Dio con le braccia spalancate appare tra nuvole raggiate*

1 (figg. 1, 2)
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. XII 28
Gerolamo Desio (?); ante 1576 (?)
Agata; 4 cm (diametro)
Mentre gli animali escono dall' arca, Mosé (raffigurato su un'altura, con il braccio lungo il fianco) con i tre figli, Sem, Cam e Iafet, genuflessi, ringraziano Dio che appare a braccia spalancate tra le nuvole. Autonomo rispetto al gruppo degli altri cammei per soluzione iconografica, salvo il dettaglio di Dio con le braccia spalancate.
Sul lato posteriore, è intagliata l' *Annunciazione,* con la scritta AVE GRATIA PLENA

B: Variante con *l'Entrata degli animali nell'arca, Dio con le braccia spalancate appare nel cielo e ordina di costruire l'arca a Noè, raffigurato inginocchiato sopra una rupe, con le mani congiunte in atto di preghiera e manto svolazzante*

2 (fig 7)
Torino, Museo Civico d'Arte Antica, Inv. 1069/ PM (Cambio con il regio Museo di Antichità 1871)
Maestro milanese; sec. XVI (ultimo quarto)
Calcedonio; 5,2 x 4,2 cm (spessore 1.7 cm)
Tra le coppie di animali si notano due elefanti, molto simili a quelli nel cammeo n. 3 e due cavalli con zampa anteriore sollevata, in un movimento analogo a quello dei due osservabili nei cammei n. 3 e n. 7. Arca diversa da quella del n. 3 e con entrata sulla sinistra; simile (così come la passerella) a quella del n. 7.
Bibliografia: A. Bollati, in A. Bollati, V. Messina, cit., n. 45, p. 50 ("XVI secolo", probabile fonte iconografica da ravvisare nella scena del piatto di cristallo di rocca del Museo degli Argenti di Firenze, attribuito a Giovanni Bernardi, ritenuto essere lo stesso modello usato per i cammei nn. 1, 3, 4, 7, 8, 9; ritenuto la "copia speculare" del n. 7).

3 (fig. 8)
Firenze, Museo degli Argenti, Inv. Gemme del 1921, n. 1808
Maestro milanese; sec. XVI (ultimo quarto)
Agata; 4,1 x 4,8 cm
Simile al n. 2; sullo sfondo si notano colline ed edifici delineati sommariamente tramite incisione.
Bibliografia: F. Eichler, E. Kris, cit., n. 223, p. 125; Kirsten Aschengreen Piacenti, *Il Museo degli Argenti di Firenze*, Milano 1967, n. 1738, p. 205; Mariarita Casarosa, Scheda ministeriale OA, Museo degli Argenti di Firenze, 1986 (rintracciabile nei documenti della collezione granducale di Firenze dal 1786; bottega milanese, XVI sec.); R. Gennaioli, cit., n. 432, p. 335 ("bottega milanese, fine del XVI secolo"); probabile fonte iconografica nella scena sul fondo del piatto di cristallo di rocca del Museo degli Argenti; affinità stilistica con i nn. 1, 4, 7, 8); Riccardo Gennaioli, in *Pregio e bellezza. Cammei*

e intagli dei Medici, a cura di Riccardo Gennaioli, catalogo della mostra di Firenze 2010, Firenze 2010, n. 95, p. 215 ("Bottega di Alessandro Masnago", "fine del XVI secolo", modello iconografico tratto dallo stesso che servì al piatto di cristallo con intagliata l'*Arca di Noè*).

4
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, Inv. K 677
Maestro milanese; sec. XVI (ultimo quarto)
Agata; 2,1 x 2,4 cm
Variante molto semplificata e più modesta dei nn. 2,3.
Bibliografia: Julia Kagan, Oleg Neverov, *Splendeurs des collections de Catherine II de Russie. Le cabinet de pierres gravées du Duc d'Orlenas*, catalogo della mostra di Parigi 2000, Paris 2000, n. 214/30, p. 162 ("Atelier d'Alessandro Masnago", "Fin du XVIe s.").

5
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. XII 264
Maestro milanese; sec. XVI (ultimo quarto)
Diaspro; 1,4 x 1,9 cm
Semplificazione del modello nn. 2, 3, 4, ma di altro autore.
Bibliografia: F. Eichler, E. Kris, cit., n. 225, p. 126 ("Nacht Alessandro Masnago ?"; rinvio al n. 7).

6
Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv. B XVI Tab. B – II- 31
Maestro milanese; sec. XVI (fine)
Agata; 1,81 x 2,3 x 0,86 cm
Variante molto semplificata e qualitativamente modesta del n. 5.
Bibliografia: Oline-Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel- nachantiken Kameen, Inv. B XVI. Tab. B – II- 312, Aprile 2006. Prossimità ad Alessandro Masnago; fine del XVI secolo; variante, modesta, del n. 5).

C: Variante con *l'Entrata degli animali nell'arca, Dio con le braccia spalancate appare nel cielo, Noè e la moglie sono raffigurati inginocchiati e in preghiera*

7 (fig. 9)
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. XII 27
Maestro milanese (tra Gerolamo Desio e Alessandro Masnago)
Agata; 3 x 3.6 cm
Noè e la moglie sono raffigurati su un'altura. Dettagliata resa dei numerosi animali raffigurati, arca molto vicina a quella nell'incisione di Bernard Salomon (fig. 3). Replica nel più modesto cammeo n. 8.
Bibliografia: F. Eichler, E. Kris, cit., n.223, p. 125 ("Art des Alessandro Masnago", con rinvio alle repliche, nn. 8, 9; rimando al cammeo degli Uffizi, n. 3 con accostamento al piatto di cristallo assegnato a Giovanni Bernardi).

8
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. XII 782
Maestro milanese
Onice; 4,2 x 5,2 cm
Replica più modesta del n. 7.
Bibliografia: F. Eichler, E. Kris, cit., n.226, p. 127 („Nach Alessandro Masnago ?", replica del n. 7; forse del XVII secolo).
9

Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, inv. B XVI, Tab. B- II- 16
Maestro milanese
Agata; 3 x 3,58 x 0,79 cm
Noè e la moglie,sono raffigurati in basso; sullo sfondo si nota una città.
Bibliografia: Oline-Kataloge der Museumslandschaft Hessen Kassel- nachantiken Kameen, Inv. B XVI. Tab. B – II- 16, Aprile 2006 (Alessandro Masnago, seconda metà del XVI secolo; legato stilisticamente al n. 7; connessione con la replica, grossolana, n. 8).

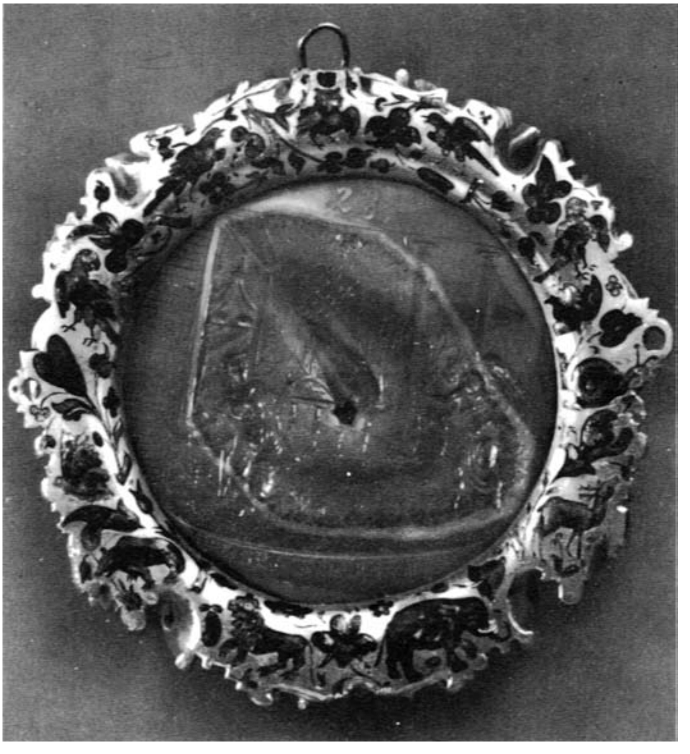
Paola Venturelli

UN' "ARCHA DE AGATA DE COLORE CON IL ROVERSO DE [...] L'ANGELLO CHE ANONCIA LA MADONA". CAMMEI DI GEROLAMO DA DESIO (MILANO 1576)

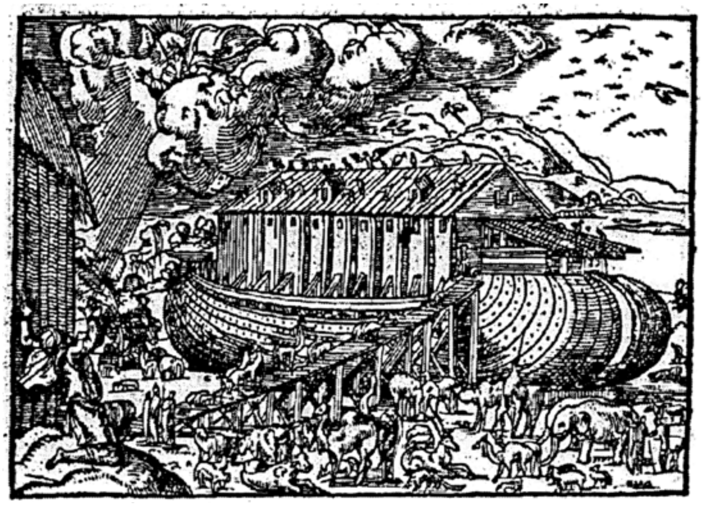
tekst: s. 187–196



1. Cammeo, agata. Vienna, Kunshistorisches Museum (inv. n. XII 28) – fronte
(© Kunsthistorisches Museum Wien mit MVK und OETM)



2. Cammeo, agata. Vienna, Kunshistorisches Museum (inv. n. XII 28) – retro (è tratta da: Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, New York 1979, n. 553 b, p. 199)



3. Bernard Salomon, Incisione per la *Bibbia edita* a Lione nel 1553 ("par Iean de Tournes"), Quadrins historiques de la Bible, Genese VI. & VII, B 3





4, 5. Cammeo, agata. Monaco, Staatlichen Münzsammlung – fronte e retro



6. Cammeo, agata. Vienna, Kunshistorisches Museum (inv. XII 818) (è tratta da: R. Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefässe Kameen und Commessi aus der Kunstkammer*, catalogo della mostra di Vienna 2002, Milano 2002, p. 172, fig. 89)



7. Cammeo. Torino, Museo Civico d'Arte Antica (inv. 1069/ PM)
(è tratta da: A. Bollati, V. Messina, *Museo Civico d'Arte Antica. Cammei, intagli e paste vitree*, Torino 2009, p. 50)



8. Cammeo. Firenze, Museo degli Argenti (Inv. Gemme del 1921, n. 1808)
(è tratta da: *Pregio e bellezza- Cammei e intagli dei Medici*, a cura di R. Gennaioli, Firenze 2010, p. 215)

DIAMENTOWY KLEJNOT – RARYTAS W TORUŃSKIM MUZEUM

Tytułowy bohater tego komunikatu przez lata pozostawał w cieniu słynnego skarbu ze Skrwilna[1], którego odkrycie przez miejscowych archeologów w 1961 r., w znaczący sposób wzbogaciło kolekcję Muzeum Okręgowego w Toruniu o europejskiej klasy zabytki dawnej sztuki jubilerskiej i złotniczej. Rangę tego znaleziska porównać można ze skarbem znalezionym w 1988 r. w Środzie Śląskiej[2], zaś poszczególne klejnoty z kilkoma zaledwie zespołami: precjozów z aplikacji obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej[3] czy klejnotami książąt Pomorza Zachodniego[4]. Odkrycie w Skrwilnie tak wspominała Jadwiga Chudziak: „To, co ukazało się naszym oczom (...) przerosło najśmielsze oczekiwania. Skarb złotej biżuterii i srebrnych przedmiotów (dzban, patera, lichtarze, itp.), złożony został w drewnianej skrzyni, która zupełnie zbutwiała, a zachował się z niej tylko żelazny, mocno zardzewiały zamek. Korzenie drzew i krzewów powrastały w złote łańcuchy i biżuterię, oplatały srebrne przedmioty i nie tak łatwo chciały oddać przez kilka wieków strzeżone dzieła sztuki”[5].

Na skarb ze Skrwilna składają się: ozdoby stroju – 16 guzów do żupana, trzech typów, z czego dwa zespoły kameryzowane oraz pas; nadto ozdoby ciała – 6 łańcuchów, w tym jeden kameryzowany, 2 fragmenty łańcuchów, z których jeden zdobiony emalią, zawieszenie, 4 bransolety, w tym dwie stanowiące parę, 4 pierścienie oraz 51 pereł[6]. Srebra stołowe reprezentują: augsburskie *lavabo* oraz lokalnej roboty (Toruń, Brodnica) kufel, dwie pary lichtarzy stołowych, nożyce do objaśniania świec, 12 łyżek. O wyjątkowym znaczeniu historycznym skarbu decyduje też fakt, iż kosztowności te należały do jednej rodziny – Stanisława Piwo herbu Prawdzic i jego żony, Zofii Magdaleny, córki Jana Loki herbu Rogala, dzięki czemu stanowi on rodzaj świadectwa – rzadkiego, bo materialnego – dokumentującego poziom zamożności przeciętnego szlachcica z centralnej Polski w pierwszej połowie XVII w.

Oprócz tych wysokiej klasy klejnotów, Muzeum dysponuje nieliczną grupą ozdób, wśród których przeważają wyroby z XIX w.: ze srebra (zapinki, m.in. do kapelusza, klamra do torebki przy pasa, inne), stopów miedzi, stopów metali (pasy – te z XVIII w., krzyżyki, klamry do butów), żelaza (naszyjnik, klamry do pasa, zapinka do torebki przy pasie), z włosów (naszyjniki, dewizka, wzorniki), z kości (kolczyki). Są w tej grupie ozdoby o charakterze patriotycznym (główka laski, broszka) oraz insygnia władzy (łańcuch burmistrza Torunia). W większości zabytki te pochodzą z dawnych zbiorów Muzeum Miejskiego, tj. sprzed 1939 r., jednak ich proweniencja nie jest znana, z powodu nie zachowania się

[1] K. Kluczwajd, *Skarb ze Skrwilna. Skarb z Nieszawy. Klejnoty szlachty polskiej ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu,* Toruń 2002.

[2] E. Gajewska-Prorok, *Skarb średzki,* Wrocław 1996; eadem, *Skarb złotych ozdób ze Środy Śląskiej,* w: *Biżuteria w Polsce,* red. K. Kluczwajd, Toruń 2001 (*Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce*, 2), s. 25–56 (bibl.).

[3] E. Smulikowska, *Ozdoby obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako zespół zabytkowy,* „Rocznik Historii Sztuki”, 10, 1974, s. 179–221; eadem, *Korony i sukienki obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej jako przejaw kultu Królowej Korony Polskiej,* „Studia Claromontana”, 23, 2005, s. 55–88.

[4] B. Januszkiewicz, *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI–XVII w. w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie,* Warszawa 1995.

[5] Cyt. za: Kluczwajd, op. cit., s. 24.

[6] Jedna z pereł rozkruszyła się krótko po wydobyciu skarbu z ziemi – Archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu, Protokół zniszczenia z 17.07.1961.

przedwojennych inwentarzy. Zostaną szerzej omówione w przygotowywanym katalogu sreber i klejnotów toruńskiego Muzeum[7].

Jubilerskim dziełom ze skarbu ze Skrwilna dorównuje tytułowy rarytas, pozyskany przez Muzeum drogą zakupu w 1971 r. Złoty pierścień z dziewięcioma diamentami długo pozostawał poza zainteresowaniami badaczy – po raz pierwszy opublikowany dopiero w 1989 r.[8], w ostatnich latach dostrzeżony przez Ewę Letkiewicz[9]. Zasadniczą dekorację pierścienia (o średnicy szyny 2,1 cm) stanowi pięć centralnie rozmieszczonych diamentów[10] w naturalnej formie krystalizacji (tzw. ostry diament), w oprawie rzymskiej, (tylko jeden z nich jest płaski). Korona pierścienia ozdobiona jest motywami rollwerkowymi, z plastycznymi esownicami po bokach szyny, w których osadzono po dwa kamienie o szlifie tablicowym, w oprawie pełnej. Esownice tworzą rodzaj optycznej „podpory" dla szyny, podobnie jak w kierunku przeciwnym dwa masywne elementy na osi do nich prostopadłej. Szyna na niemal całym obwodzie od zewnątrz i około $^{2}/_{3}$ obwodu od wewnątrz została ozdobiona rytym, od wewnątrz także punktowanym, ornamentem – po zewnętrznej stronie uproszczone motywy roślinne o zgeometryzowanym układzie, od wewnątrz zaś esowata wić na fakturowanym tle.

Stosowany w dawnym jubilerstwie tzw. ostry diament to kamień w naturalnej formie krystalizacji, w kształcie ośmiościanu (bryła złożona z dwóch ostrosłupów „złączonych" podstawą w formie kwadratu); jego dolną część zagłębiano w oprawie albo oprawiano połowę kamienia, uzyskaną przez przecięcie naturalnego kryształu. Taki szlif, nazywany piramidowym, był najwcześniejszą formą szlifu diamentu, stosowaną w Europie od XV w.[11]

Letkiewicz przyrównała omawiany klejnot do analogicznego pierścienia Izabeli Jagiellonki z tzw. ostrym diamentem, z lat 1539–1559[12]. Zabytek toruński jest jednak skromniejszy. Dekorację klejnotu Jagiellonki stanowi maureska, ornament wstęgowo-wolutowy, barwna emalia i inskrypcje. Analogiczna w obu pierścieniach pozostaje kompozycja kamieni – centralny, ostry diament otoczony przez cztery mniejsze kamienie – należąca do najpopularniejszych rozwiązań w XVI stuleciu[13]. Podobieństwo obu okazów polega nie na bezpośrednim odwzorowaniu, ale na wykorzystaniu analogicznego wzoru korony: z centralnym kamieniem otoczonym czterema innymi. Zachowanych jest sporo takich egzemplarzy, choć różniących się szlifem kamieni i rodzajem opraw, (m.in. w zbiorach

[7] K. Kluczwajd, [roboczy tytuł:] Srebra i klejnoty. Wyroby złotnicze i jubilerskie ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu, w przygotowaniu.

[8] *Polonia. Gioielli, Ornamenti e Arredi. Duemila Anni di Arte Orafa* [kat. wyst., Arezzo, Sottochiesa di San Francesco, 9 settembre – 22 ottobre 1989], Arezzo 1989, il. 75.

[9] E. Letkiewicz, *Klejnoty renesansowe w Polsce. Zarys faktografii zabytków związanych z domami panującymi w Polsce w latach 1506 do około 1600,* [w:] *Biżuteria w Polsce...,* s. 69–80; eadem, *Klejnoty Izabeli Jagiellonki,* „Polski Jubiler", 2003, z. 1, s. 25, il. 2 (błędny opis il.); eadem, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów,* Lublin 2006, s. 66–67, il. 11. Dziękuję Ewie Letkiewicz za wskazówki i życzliwą pomoc.

[10] Ekspertyza kamieni jubilerskich wykonana przez członków Stowarzyszenia Rzeczoznawców Jubilerskich w Warszawie, 2001.

[11] Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce...*, s. 533, 540.

[12] Eadem, *Klejnoty Izabeli Jagiellonki...,* s. 25, il. 2 (błędny opis il.). Wg informacji E. Letkiewicz z 2010 r. pierścień znajduje się w zbiorach Diany Scarisbrick – D. Scarisbrick, Ch. Vachaudez, J. Walgrave, *Royal Jewels. From Charlemagne to the Romanovs,* New York 2008, il. na s. 74.

[13] Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce...,* s. 66–67.

Państwowego Muzeum Historycznego w Moskwie). Letkiewicz wskazała kilka konkretnych analogii, z których najbliższą stanowi złoty pierścień z pięcioma diamentami w układzie gwiazdy, w Zucker Family Collection[14], datowany na połowę XVI w. Zdobi go również pięć kamieni w piramidę (*Pyramidal Point Cut*), ślimacznice u podstawy korony, po trzy tablicowe kamienie w partii szyny, po obu stronach korony identycznie osadzony rubin między dwoma tablicowo szlifowanymi diamentami. Kolejną analogię z kamieniami w układzie gwiazdy jest złoty, emaliowany pierścień ze szklaną imitacją punktowych diamentów, z początku XVII w., ze zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie[15].

Przy braku dodatkowych informacji (m.in. na temat proweniencji) oraz wobec rozpowszechnienia wzoru i jego ogólnoeuropejskiego zasięgu, trudno wskazać miejsce wykonania toruńskiego zabytku.

Pierścienie w okresie nowożytnym były ozdobą stosowaną zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety, noszono je na wszystkich palcach, także na kciukach. Zdobiono nimi poszczególne człony palców, ubierano na rękawiczki, (co wymuszało zastosowanie szyny o znacznej średnicy). W drugiej połowie XVI i pierwszej połowie XVII stulecia najczęściej stosowano pełną, kasetową oprawę kamieni o prostym szlifie (tablicowy, raut, kaboszon); szynę dekorowano techniką emalii. Noszono także pierścienie o treściach religijnych, z wizerunkami Chrystusa, Matki Boskiej, świętych[16]. Męską ozdobą były sygnety, najczęściej rżnięte w krwawniku. Pierścienie stanowiły jedną z najważniejszych pozycji wśród kosztowności wymienianych w szlacheckich inwentarzach majątku[17]. „Choćby się kto najlepiej ubrał, bez tych ozdób (pierścienie, spinki) nie był miany, tylko za miernego obywatela albo też za niegustownego domatora"[18]. „Mężczyźni oprócz pierścionków, noszonych zazwyczaj na średnim palcu, zasadzali na palec gruby, krótki skuwkę złotą lub srebrną szmelcowaną; i to było znakiem gracza do szabli, choć niejeden pod takim znakiem chodził tchórz jedynie dla tego, aby nie był napastowany. Damy także stroiły się suto w pierścionki, kładąc czasem po dwa i trzy na jeden palec"[19].

Wiedza na temat pierścienia nie byłaby pełna bez przypomnienia, że w okresie nowożytnym kamieniom szlachetnym przypisywano moce magiczne. W odniesieniu do diamentu w tekście zielnika z XVI w. napisano: „Agamas (tj. diament) czyni człowieka mocnym przeciw nieprzyjacielom (...) truciznę oddala, bowiem powiadają, że się poci jeśli jad będzie blisko położon. Tego kamienia moc jest większa we złocie, we srebrze i w stali. (...) Cristallus (...) gdy będzie powieszon na szyi idąc spać tedy złe sny precz odpędza (...) wszakże lepszy jest na naczynia ku piciu niźli na insze rzeczy"[20].

[14] Lit. wskazana przez E. Letkiewicz: E. Fontenay, *Les Bijoux anciens,* Paris 1887, s. 59; D. Scarisbrick, *Rings. Jewelry of Power, Love and Loyalty,* London 2007, s. 311, il. 432.

[15] Lit. wskazana przez E. Letkiewicz: C. Phillips, *Jewels and Jewellery,* London 2000, s. 25, 152.

[16] S. Czarnowski, *Ozdoby złotnicze w męskim stroju polskim,* „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 34, 1986, nr 3, s. 482; S. Życiński, *Złotnictwo w skarbcach magnatów i szlachty polskich ziem koronnych w Rzeczypospolitej XVII–XVIII wieku. Broń biała, rzędy końskie, srebra, klejnoty,* Szczecin 1990, (Uniwersytet Szczeciński, Rozprawy i Studia, 59), s. 174.

[17] Życiński, op. cit., s. 173.

[18] J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III,* Warszawa 1985, s. 291.

[19] Ibid., s. 291–292.

[20] S. Falimirz, *O ziołach i o mocy ich,* Kraków 1534, s. 267, cyt. za: E. Letkiewicz, *Klejnoty magiczne.*

To już jednak inna historia, związana z kontekstem kulturowym i socjologicznym funkcjonowania ozdób, który – jako jeden z wielu – nie może umknąć miłośnikom dawnych klejnotów. Wzorem rzetelności badawczej i erudycji w tej materii jest Magdalena Piwocka, stosująca, dzięki swej ogromnej wiedzy, najwyższe w tej materii standardy oraz interdyscyplinarne, panoramiczne spojrzenie. Jako znawca dawnej biżuterii jest jednym z „filarów" cyklicznych konferencji z cyklu *Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce,* poświęconych biżuterii, organizowanych przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki. To w dużej mierze dzięki Niej stan badań w tym zakresie w ciągu ostatniej dekady korzystnie się zmienił. Wolno więc żywić nadzieję, że w odniesieniu do klejnotów doczekamy się z Jej strony kolejnych nowych ustaleń i odkryć.

O apotropaicznych i leczniczych właściwościach klejnotów w czasach Jagiellonów i Wazów, [w:] *Amulet – znak – klejnot. Biżuteria w Polsce,* red. K. Kluczwajd, Toruń 2003 (*Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce*, 4), s. 37.

A diamond jewel – true rarity of the District Museum in Toruń
(Summary)

The note is about a true rarity – a ring with nine diamonds from the turn of the 16th and 17th century, which is one of the most valuable objects in the collection of the District Museum in Toruń. It has not been paid enough attention so far. The collection of the Museum comprises mostly jewels from so-called treasure from Skrwilno: the artefacts found during archeological excavations, mostly Rennaissance and manneristic jewellery, made in Poland and other European countries. Some other things present in the collection are adornments and jewellery which dates back to the 19th century.

In the ring which is being discussed five central stones are diamonds with natural form of crystallisation (so-called sharp diamond). Ewa Letkiewicz compared it to an analogical ring, which belonged to Isabel of the Jagiellonians with so-called sharp diamond, from the years 1539–1559, despite the fact that the ring from Toruń has a more modest form. The similarity between the two rings is mostly based on analogical pattern of the crown: with one central stone, surrounded by four others. Numerous such artefacts have been preserved, which differ only in terms of ways of cutting and types of settings of the stones. The most similar ring is the golden ring with five diamonds which form the shape of a star – now in the Zucker Family Collection. It dates back to the 16th century.

Due to lack of other information (about its origins) and because of the fact that the general pattern was found in whole Europe, it is hard to say where exactly the ring from the collection in Toruń was made.

(translated by Elżbieta Jodłowska)

Katarzyna Kluczwajd

DIAMENTOWY KLEJNOT – RARYTAS W TORUŃSKIM MUZEUM

tekst: s. 197–201





1-4. Pierścień z diamentami, XVI/XVII w. – całość i fragmenty. Muzeum Okręgowe w Toruniu. (fot. Michał Grychowski)





DWA POŁUDNIOWONIEMIECKIE PUCHARY PRZEKSZTAŁCONE PRZEZ GDAŃSKICH ZŁOTNIKÓW NA CYBORIA EUCHARYSTYCZNE

W kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia NMP w Kończewicach na Wielkiej Żuławie Malborskiej oraz w katedrze we Włocławku, pod takim samym wezwaniem, zachowały się dwa cyboria eucharystyczne (puszki na komunikanty, czyli naczynia na rezerwę eucharystyczną), opatrzone zarówno znakami złotniczymi niemieckimi jak i gdańskimi. W obu wypadkach chodzi o naczynia, które ostateczny wygląd uzyskały w latach dziewięćdziesiątych XVII w., względnie ok. 1772 r., a które zawierają spore partie innych, starszych, szesnastowiecznych jeszcze pucharów. W obu wypadkach, choć w odmienny sposób, uchwycić można proces adaptacji pucharu świeckiego do funkcji cyborium i przekształcenia naczynia świeckiej reprezentacji na cele eucharystyczne. Frapująca jest ta ingerencja w starą strukturę celem pozyskania nowego kształtu. Odmienne są też okoliczności fundacji tych sprzętów.

Tekst zabytkach tych traktujący, który pragnę teraz Tobie, Magdo ofiarować, w swej pierwotnej wersji, od obecnej z nieuniknionych przyczyn odbiegający, wygłosiłem podczas jednej z sesji organizowanych przez Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconych rzemiosłu artystycznemu, odbywających się w kameralnych warunkach w siedzibie Stowarzyszenia, w atmosferze koleżeńskiej i naukowej zarazem, przesyconej rozważaniami o subtelnościach różnych dawnych i bliższych współczesności artefaktów. Z trudnych do wyjaśnienia w obecnej chwili powodów nie zgłosiłem tekstu do tomu, w którym Ryszard Bobrow zgromadził wyniki trzech kolejnych sesji, a który ukazał się w 2001 r.[1] Teraz nadarzyła się okazja, by doń powrócić. Sztuka złotnicza jest bliska Twym pasjom poznawczym i badawczym; w sesjach tych braliśmy udział; w przyjaznym lokalu naszego Stowarzyszenia wielokroć się przy różnych okazjach spotykaliśmy; tam też właśnie, w owej naukowo-przyjacielskiej atmosferze naszych spotkań, zrezygnowaliśmy ostatecznie z dotychczasowej, bardziej oficjalnej formuły zwracania się do siebie. Stąd też użyte teraz moje zwroty, bezpośrednio kierujące się do Ciebie.

Rzecz będzie zatem o dwóch puszkach na komunikanty. Dzieli je prawie wszystko: czas i miejsce wykonania, różne okoliczności fundacji i kościoły, w których się znajdują. To, co je natomiast łączy, to fakt, że zawierają w sobie spore części renesansowych pucharów południowoniemieckich, a przeróbek i uzupełnień dokonywali złotnicy gdańscy.

Pierwszeństwo w prezentacji tytułem starszeństwa należy tej drugiej puszce, kończewickiej, sprawionej do kościoła parafii wiejskiej leżącej niegdyś w diecezji pomezańskiej, w tej części, która po reformacji administrowana była przez biskupów chełmińskich; w 1925 r. weszła w skład powstałej wówczas diecezji gdańskiej, a obecnie znajduje się w granicach nowej diecezji elbląskiej, utworzonej na mocy bulli Jana Pawła II *Totus Tuus Poloniae populus* z 25 marca 1992.

Puszka w Kończewicach[2] opatrzona jest na stopie i na wardze czaszy znakami Norym-

[1] *Rzemiosło artystyczne.* Materiały Sesji Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, t. II. red. R. Bobrow, Warszawa 2001; tom zawiera teksty 25 referatów, wygłoszonych na trzech kolejnych sesjach pod koniec ubiegłego wieku.

[2] Wys. 34,5; wys. nakrywy 12; ø stopy 11,3; ø max korpusu 13,8; ø wargi czaszy 10,8 cm; srebro, trybowanie, odlewanie, grawerowanie, cyzelowanie; puszka złocona z wyjątkiem medalionów na czaszy i osadzonego na

bergii i mistrzowskimi BK, odnoszącym się zapewne do Kaspara I Baucha, mistrza od 1541 do śmierci w 1583 r. oraz kontrybucyjnym pruskim (orzeł), na nakrywie zaś – znakiem miejskim Gdańska, zbliżonym najbardziej do używanego w latach 1689–1699[3], oraz mistrzowskim CPG w trójliściu, odnoszącym się najpewniej do Christiana I Pichgiela, czynnego w latach 1681–1700[4].

W puszce w Kończewicach norymberskiej roboty zdaje się być cała podstawa i czasza, a więc niejako kielich tego cyborium. Stanowił on dolną część pucharu podwójnego, w którym nakrywa pełniła funkcję drugiej czaszy; czasem była ona tak duża, że stanowiła powtórzenie dolnej części wraz z podstawą.

Puchar wsparty jest na kolistej stopie z gładką kryzą i wąskim przewężeniem zdobionym pionowym szrafowaniem. Na kopulasto wydętym płaszczu uwidacznia się rząd dużych pukli, wydłużonych o zaokrąglonych końcach, wypukłych i gładko polerowanych, grupowanych po trzy; pomiędzy nimi pojedyncze pukle koliste z reliefowym, mocno wytartym wyobrażeniem Minerwy, męskim nieodczytanym oraz godłem heraldycznym (być może herb Karsza, czyli Roch III) wraz z syglami „R–W/Z–W" wtórnie, dość nieudolnie naniesionym. W tle stopy rozmieszczone trójboczne pola wypełnione szrafowaniem, fakturowane krótkimi poziomymi nacięciami. Osadzony bezpośrednio na stopie kulisty spłaszczony element, kształtem przypominający nodus, umieszczony jest w miejscu zajmowanym zwykle przez szyjkę; należy w ten sposób zarówno do stopy jak i do trzonu. Widnieją na nim reliefowe tonda, w dwóch rzędach po sześć, z wyrazistymi, profilowymi wizerunkami głów męskich i kobiecych *modo antico*, będące renesansowymi imitacjami monet rzymskich z okresu republiki lub wczesnego cesarstwa; pomiędzy medalionami wprowadzone schematycznie grawerowane pojedyncze listki, m.in. dębu. Trzon kandelabrowy, ze żłobionymi wzdłużnie wklęskami, ujętymi rollwerkowymi taśmami, po cztery; przy górnej wklęsce zakończonymi maskami zwierzęcymi (delfino-smoki); mały, spłaszczony, puklowany nodus oraz dolny odcinek trzonu zamknięte są od góry godronowanymi talerzykami. Czasza szeroka z przewężeniem jak na stopie; na dolnej niewielkiej części wyłącznie pukle wydłużone, dość płaskie i schematyczne; górna część opracowana została podobnie jak stopa, z puklami

---

stopie elementu w kształcie spłaszczonej kuli.

[3] Por. M. Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w jej obecnych granicach,* Warszawa 2001, s. 69, typ nr 6; sam Autor, dopytywany przeze mnie ok. 1997 r., wskazywał raczej na znak nr 8, stosowany w latach 1701–1734, jednak później skłonił się do interpretacji tej odbitki jako typu 6 – M. Gradowski, M. Pielas, *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, Warszawa 2006, kat. 229/3.

[4] Pichgiel urodził się w Lublinie w 1652 r., być może jako syn przybyłego z Gdańska złotnika Marcina Pichgiela (M. Gradowski, A. Kasprzak-Miler, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski,* 1: *Województwo pomorskie, kujawsko-pomorskie i warmińsko-mazurskie,* Warszawa 2002, z powołaniem na I. Rolską-Boruch, *Cech złotników lubelskich, XVI–XVIII w.,* Lublin 1991, s. 110, choć tu mowa, że Marcin wstąpił do cechu w Lublinie dopiero w 1655 r.), uczył się w Gdańsku u swego stryja Mathiasa; uprawnienia mistrzowskie uzyskał w kwartale św. Michała 1681, prawo obywatelskie przyjął 31 stycznia 1682, zmarł 29 września 1700 (E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen,* 2: *Westpreussen, enthaltend: Danzig – Thorn – Elbing – Marienburg – kleinere Städte – Nachträge,* Leipzig 1908, nr 383); po wczesnej śmierci Pichgiela warsztat długo prowadziła wdowa, w latach 1700–1715, używając takiego samego imiennika (B. Tuchołka-Włodarska, *Uwagi o działalności warsztatów prowadzonych przez wdowy po gdańskich złotnikach i konwisarzach w końcu XVII i w XVIII wieku,* „Gdańskie Studia Muzealne", 4, 1985, s. 108) czyli do czasu uzyskania samodzielności zawodowej przez ich syna Christiana II, ur. 1684, mistrza cechu od kwartału Bożonarodzeniowego 1715 do śmierci 26 maja 1724 (Czihak, op. cit., nr 436); imiennik używany przez Christiana II dotąd nie został zidentyfikowany.

o większej skali, z nacinanym szrafowanym tłem uwidocznionym przy obu krawędziach. W kulistych puklach zawarte są reliefowe przedstawienia: *Zuzanna i starcy, Dawid grający na harfie* oraz kobieta z tacą, siedząca na krześle ustawionym tyłem do ognia. Poniżej tych wydatnych pukli, a ponad przewężeniem, na skośnej prawie poziomej strefie pośredniej wprowadzonych zostało ponownie sześć tond z wizerunkami na modę rzymską. Warga wysoka, z grawerowana wicią, składającą się z dwóch, obiegających symetrycznie pędów o kształcie listowia zbliżoną do winorośli. Nakrywa powtarza w zarysie kształt czaszy; pukle twardo i niezbyt udolnie repusowane, bez wyobrażeń figuralnych, choć z powtórzonymi cechami charakterystycznymi: obwódkami i nacinanym tłem; górna część płaska, nie oddzielona przewężeniem. W zwieńczeniu osadzony prosty, gładki krzyżyk o rozchylających się ramionach.

Stosunkowo prostym, nie nastręczającym większych trudności zabiegiem jest wydzielenie partii wykonanych przez gdańszczanina u schyłku XVII w. Jest to nakrywa oraz dolna część czaszy poniżej przewężenia. Partie te odróżniają się pogrubieniem formy i spłaszczeniem pukli. Nieporadność może być wynikiem nieznajomości lub powierzchownego tylko przyswojenia sobie sposobu członowania pucharu, który wywodzi się z tradycji późnośredniowiecznej. Pukle pełnią w takim typie pucharu podwójną funkcję – zarówno określają czy może precyzyjniej: dookreślają kształt naczynia oraz stanowią główny element jego dekoracji. Najstarsze zabytki datować można na początek trzeciej tercji XV w., ze szczególnym natężeniem wykonywane były ok. 1500 r. i w pierwszej ćwierci XVI w., nierozerwalnie związane ze sławą norymberskiego ośrodka złotniczego[5], znane jednak w praktyce złotniczej także innych miast, nie tylko Niemiec południowych, ale i na Północy, np. w Lubece czy Lüneburgu; wcześnie ta, wymagająca kunsztu i sprawności warsztatowej technologia przejęta została w innych ośrodkach, gdzie stała się wyznacznikiem biegłości wykonawczej[6]. W późnogotyckich pucharach puklowanych (i innych naczyniach, choć to puchary były głównym, wiodącym tematem w złotnictwie świeckim, reprezentacyjnym), powstających na przełomie XV i XVI w., inne elementy zdobnicze były albo całkowicie wyeliminowane, bądź też zredukowane do odlewanej wici oplatającej pokrywę czy tworzącej wieniec na styku trzonu i czaszy. Kształt naczynia i pukle współtworzą formę, stanowią jedność bryły; w tym celu zrezygnowano nawet z nodusa. Zwarty kształt korpusu naczynia utworzony był z rzędów wypukłych pukli, zaopatrzonych w ostre wypustki, czasem mocno wydłużone, i przez to zazębiających się ściśle. Efekt wizualny polegał na urozmaiconej połyskliwości, odbiciach światła na szeregu wypukłości, pod różnym kątem, światła przy tym drgającego, padającego z wielu źródeł[7].

[5] Zamawiane u miejscowych złotników także w dużych ilościach przez radę miejską Norymbergi i używane jako dary dyplomatyczne, w XVI i dużej części XVII w. – H. Hoos, *Neugotik in der Nürnberger Goldschmiedekunst um 1600?,* „Städel-Jahrbuch", NF, 9, 1983, s. 115–130.

[6] Zalecane np. jako sztuki mistrzowskie w zakresie naczynia korpusowego (obok pierścienia i tłoku pieczętnego, względnie sygnetu); tak było choćby w Gdańsku i Toruniu – M.F. Woźniak, *Prusy Królewskie a Norymberga. Garść uwag o powiązaniach w dziedzinie złotnictwa i o transferze rozwiązań w zakresie typu i formy luksusowych srebrnych przedmiotów,* [w:] *Album amicorum. Między Wilnem a Toruniem.* Księga pamiątkowa dedykowana profesorowi Józefowi Poklewskiemu, Toruń 2008, s. 375–394, zwł. s. 384–385.

[7] Efekt ten rozpoznać można na wielu martwych naturach, zwłaszcza holenderskich z XVII w., z mocnymi, punktowymi światłami na puklach wyobrażonych pucharów.

Około 1520 r. nastąpiła poważna zmiana w kompozycji naczyń puklowanych, pod wpływem Albrechta Dürera i artystów z jego kręgu: puchary są mocno członowane horyzontalnie, z akcentowaniem podziałów i o zdecydowanie szerokich proporcjach. Same pukle zaś tracą ów charakter zakleszczających się, wciskających się wypukłości: stają się bardzo wydłużone, na końcach zaokrąglone, układane radialnie lub pionowo w jednorzędowych strefach, akcentując dodatkowo nowy charakter członowania i proporcjonowania. Puchary takie znane są z licznych rysunków i sztychów, po wielokroć publikowanych: Albrechta Altdorfera, Hansa Brosamera, Hieronymusa Hopfera; najwcześniejsze zdają się być rysunki Dürera z tzw. Szkicownika drezdeńskiego, datowane na czas przed lub ok. 1520 r.[8], a przynajmniej są najbardziej konsekwentne i radykalne spośród współczesnych. Wczesnym przykładem pozostaje norymberski rysunek pucharu z lancknechtem w zwieńczeniu (1518), w zbiorach Bawarskiego Archiwum Państwowego w Norymberdze[9].

Realizacje w srebrze zadowalają się nie aż tak wydłużonymi, zwykle szerszymi, a przy tym krótszymi puklami, niemniej zmiana jest radykalna. Dobry wgląd daje okazały puchar Ludwiga Kruga (ok. 1520) ze zbiorów kremlowskich[10] i skromniejszy odeń pucharek (patera z pokrywą) powstały w kręgu owego czołowego złotnika i współpracownika Dürera, w Stuttgarcie (ok. 1520–1530)[11] czy dwa puchary w Lüneburgu, nieco opóźnion w stosunku do Norymbergi: z głową Janusa (1536) i Lutkego von Dassel (1538) – oba roboty Jochima Worma[12]. Wydzieleniu stref w obrębie korpusu naczynia towarzyszy rezygnacja z charakterystycznego trzonu, będącego w realizacjach późnogotyckich tego typu puklowanego w istocie wiązką silnie wydłużonych wypustek, wyciągniętych z pukli tworzących stopę. Jednocześnie przywrócono nodus, będący centralnym elementem trzonu, zazwyczaj kandelabrowego, rzadziej tralkowego.

W latach trzydziestych XVI w. nastąpiło zrównoważenie proporcji, elementów horyzontalnych i wertykalnych, czego dobrym przykładem dwa zbliżone dzieła norymberskie: puchar w Muzeum Germańskim w Norymberdze (ok. 1530)[13] i puchar tzw. Brandenburski z zespołu sreber radzieckich w Lüneburgu (przed 1534)[14]; por. też rysunek w Norymberdze (ok. 1530–1540) z figurką żołnierza „w stylu rzymskim” w zwieńczeniu nakrywy;

[8] H. Kohlhaussen, *Nürnberger Goldschmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit 1240 bis 1540,* Berlin 1968, il. 519, 523; por. też rysunek z wiedeńskiej Albertiny (1526) – ibid., il. 520.

[9] Ibid., il. 527; *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700. Goldschmiedearbeiten – Entwürfe, Modelle, Medaillen, Ornamentstiche, Schmuck, Porträts.* Eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 28. Juni – 15. September 1985, oprac. K. Pechstein, R. Schürer, M. Angerer, München 1985, kat. 287.

[10] Kohlhaussen, op. cit., kat. 406, il. 556.

[11] Ibid., kat. 413, il. 569.

[12] S. Bursche, *Das Lüneburger Ratssilber,* Berlin 1990 (Bestandkataloge des Kunstgewerbemuseums, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, XVI), kat. 19–20.

[13] Datowany dotychczas zwykle na ok. 1535 – Kohlhaussem, op. cit., kat. 483, il. 709 (po 1534); *Wenzel Jamnitzer...,* kat. 12 (ok. 1535); *Schätze deutscher Goldschmiedekunst von 1500 bis 1920 aus dem Germanischen Nationalmuseum.* Katalog von K. Pechstein, C. Siegel-Weiß, U. Timann, Berlin 1992, kat. 19; K. Tebbe, *Nürnberger Goldschmiedekunst – Formtypen und stilistische Entwicklung,* [w:] *Nürnberger Goldschmiedekunst 1541–1868,* 2: *Goldglanz und Silberstrahl.* Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 20. September 2007–13. Januar 2008, Nürnberg 2007, s. 170, il. 137.

[14] Bursche, op. cit., kat. 17.

tu jedyną zmianą jest odwrotne ustawienie elementów lalkowych trzonu[15]. Zgodny z tą tendencją jest też puchar roboty złotnika sztrasburskiego (ok. 1534–1540) w Zurychu[16], z kulistym nodusem i silnie wypiętrzoną stopą.

Pokrywy niektórych pucharów stawały się silniej uwypuklone, mogąc służyć jako dodatkowa czara do picia wina; czasem uzyskiwały one kształt prawie analogiczny do zasadniczej czaszy (jeśli dorobiona w Gdańsku przez Pichgiela pokrywa powtarza wiernie kształt pierwotnej czaszy, puszka zachowana w Kończewicach reprezentowałaby taki właśnie wariant norymberskiego pucharu), nierzadko zaopatrzone także w przewężenie. Jeśli dodać takiej pokrywie zamiast zwieńczenia trzon ze stopą, uzyskać można puchar podwójny, złożony z dwóch prawie identycznych[17], zestawionych ze sobą połówek; po rozłożeniu otrzymuje się dwa bliźniacze puchary. Puchary podwójne pojawiły się już wcześniej, znanych jest szereg gotyckich i późnogotyckich egzemplarzy takiego rozwiązania. W proces rozwoju formy pucharu puklowanego w duchu renesansu włączony został również model naczynia podwójnego.

Puchar podwójny takiego typu zyskuje znacznie na wysokości, a pomimo licznych podziałów poziomych powstaje wrażenie dość znacznej wysmukłości. Obserwować to można w odniesieniu do zabytków z ok. 1540 r., jakim jest np. puklowany puchar norymberski w Moskwie[18]: każda z jego połówek posiada jeszcze podobne proporcje do obu powyższych i do naszego cyborium z Kończewic, w tym także analogiczny kształt stopy i trzonu. Od połowy XVI w. poszczególne strefy, także przewężenia czaszy stają się bardziej płaskie, słabiej zaznaczone, liczba podziałów zaś wzrasta; trzony przybierają postać tralkowych z wazonowymi i owoidalnymi nodusami. Taki typ pucharu szczególnie często występował w trzeciej ćwierci (obok innych oczywiście, jak puchar kubkowy czy reprezentacyjny „cesarski”[19]) i przetrwał do końca stulecia[20]. Stopniowo pukle odgrywały coraz mniejszą rolę w kształtowaniu formy pucharu, a w coraz większym stopniu pełniły rolę dekoracyjną: stawały się płaskie i pokryte dekoracją w drobnym reliefie[21].

Nie tylko zasadniczy kształt naczynia z dominującymi puklami, ale też szereg detali, jak poziome szrafowanie/nacinanie w tle pukli czy woluty przy wklęsłym pierścieniu trzonu, spotykamy na wielu zabytkach norymberskiego pochodzenia.

Puchar monetowy w Padwie roboty Melchiora Baiera (1534)[22] – w którym zresztą wspo-

---

[15] Kohlhaussen, op. cit., kat. 500, il. 724; *Wenzel Jamnitzer...*, kat. 292.

[16] Tzw. Bullingerpokal z racji daru królowej Elżbiety I dla zuryskiego duchownego Heinricha Bullingera, 1560 – Kohlhaussen, op. cit., kat. 502, il. 730.

[17] Różniących się nieznacznie średnicą, gdyż warga górnego pucharu wpasowana jest od wewnątrz w wargę dolnego.

[18] Kohlhaussen, op. cit., kat. 484; Г.А. Маркова, *Немецкое художественное серебро XVI–XVIII веков в собрании Государственной Оружейной Палаты.*, Москва 1975, kat. 4.

[19] Nazwa na podstawie pucharu cesarskiego roboty Wenzela Jamnitzera dla cesarza Maksymiliana II, ok. 1565; miał on zresztą wcześniejsze precedensy, na obszarze franko-flamandzkim.

[20] Bursche, op. cit., kat. 31.

[21] Np. puchary: Eliasa Lenckera (ok. 1570) w Moskwie – Маркова, op. cit., kat. 14; Josta Heberle (4. ćw. XVI w.), zbiory prywatne – J.F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540–1620*, London 1976, kat. 442, 444.

[22] Kohlhaussen, op. cit., kat. 468, il. 676; prawie identyczny (z odmiennym zwieńczeniem i większą rolą dekoracji emaliowanej) jest nieznakowany puchar w zbiorach prywatnych w Szwajcarii, atrybuowany Baierowi i datowany na ok. 1535–1540 – Hayward, op. cit., kat. 278.

mniane szrafowanie występuje – posiada duży, wydatny, spłaszczony nodus, podobnie do wałka położonego na stopie w Kończewicach. Wydaje się więc, że trzon naszej puszki uległ przeróbce: nodus położono bezpośrednio na stopie, przez co dolny rząd monet jest prawie niewidoczny; dolny odcinek trzonu był pierwotnie górnym, a woluty zbierały niejako szeroką linię czaszy, umożliwiając łagodne przejście w wertykalizm trzonu.

Inkrustacje przy pomocy monet antycznych, odlewów z oryginałów, imitacji i falsyfikatów są spotykane w zabytkach z pierwszej połowy XVI w., zwłaszcza zaś z jego drugiej ćwierci: złota patera (1508) w Grünen Gewölbe ze złotymi monetami rzymskimi i późniejszymi odlewami[23]; dwa analogiczne puchary z herbem Wilhelma hr. v. Honstein, biskupa sztrasburskiego (ok. 1526): jeden w Duisburgu, drugi w zbiorach barona Bruno Schrödera w Londynie[24] (zawiera srebrne renesansowe odlewy srebrnych i brązowych monet rzymskich oraz ówczesne italskie falsyfikaty)[25], czy puchar (pozbawiony nakrywy) sprzed połowy XVI w. w Muzum Narodowym w Warszawie[26].

Latorośl na wardze oraz sposób stylizacji elementów roślinnych, grawerowanych pomiędzy tondami na nodusie i u dołu czaszy, zbliżone są do twórczości graficznej małych mistrzów południowoniemieckich drugiej ćwierci XVI w.

Wszystkie te przesłanki pozwalają datować puchar użyty do wykonania puszki w Kończewicach na czas ok. 1540. Złotników norymberskich czynnych około połowy i w trzeciej ćwierci XVI w., których inicjały mogłyby odpowiadać znakowi wybitemu na zabytku w Kończewicach, jest czterech. Dwaj z nich odnotowani zostali przez Rosenberga: Kaspar I Bauch, mistrz w 1541, zm. w 1583 r.[27] oraz Gilg Kilian Proger, mistrz od 1531; ten jednakże był jubilerem (Goldarbeiter)[28]. Dwóch dalszych podaje Ralf Schürer: Caspar v. Ploben (cz. 1554–1577) oraz Caspar Betz (cz. 1561–ok. 1588)[29]. U tych dwu jednakże złotników daty rozpoczęcia kariery zawodowej zdają się być zbyt odległe w czasie od hipotetycznego czasu powstania pucharu. Pozostaje Bauch starszy. Wprawdzie Rosenberg reprodukuje cechę w wersji różniącej się od odbitki na puszce kończewickiej, jednak bardzo prawdopodobne, iż ten dość długo działający złotnik stosował kolejne, przynajmniej dwa różne, warianty znaku. Rosenberg wymienia ponad dziesięć prac Baucha, nie

[23] J. Menzhausen, *Das Grüne Gewölbe,* wyd. 3, Leipzig 1968, s. 74, nr 10 (jako być może roboty węgierskiej); Kohlhaussen, op. cit., kat. 416, il. 572 (jako wyrób norymberski); D. Syndram, *Prachtstücke des Grünen Gewölbes zu Dresden,* wyd. 2, Leipzig 1997 (ogólnie jako południowoniemiecki); w tejże kolekcji jeszcze srebrna złocona patera inkrustowana 25 rzymskimi denarami z czasów konsulów, zapewne italska, pocz. XVI w. – Menzhausen, op. cit.

[24] Kohlhaussen, op. cit., kat. 417–418, il. 573, 576 (jako dzieło warsztatu Ludwiga Kruga w Norymberdze, ok. 1526); T.B. Schroder, *Europäische Goldschmiedekunst. Das Silber der Schroder Collection* [kat. wyst.], Hamburg 1987, kat. 7 (jako przypuszczalne dzieła starszego brata Ludwiga – Erasma, osiadłego najpóźniej 1506 w Strasburgu).

[25] Podobny puchar z ok. 1530, powstały pod wpływem warsztatu Kruga, w Rezydencji monachijskiej (inkrustowany odlewami renesansowych monet antycznych) – Kohlhaussen, op. cit., kat. 419, il. 578. Por. też paterę augsburską 1529–1541 inkrustowaną monetami greckimi i rzymskimi – *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock,* Ausstellung der Stadt Augsburg, vom 28. Juni bis 28. September 1980, 2: *Rathaus,* Augsburg 1980, kat. 787.

[26] *Sztuka zdobnicza. Dary i nabytki 1945-1964. Katalog*, red. S. Gebethner, Warszawa 1964, kat. 172 (oprac. B. Kopydłowski), jako wyrób augsburski, 1540-1550

[27] M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen,* wyd. 3, III, Frankfurt/Main 1925, nr 3856/7.

[28] Ibid., nr 3821: „…von denen Werken jedoch nichts bekannt ist."

[29] *Wenzel Jamnitzer...*, s. 495, kat. 78, 56.

podaje jednak żadnych dat fundacyjnych. Można roboczo przyjąć, że odbitka znaku na zabytku kończewickim jest najstarszym znanym typem imiennika Baucha.

Przejdźmy teraz do drugiego zabytku, we Włocławku[30]. Puszka przechowywana w skarbcu katedralnym[31] posiada pod spodem stopy wybite znaki augsburskie: miejski używany w latach 1580–1590[32] oraz mistrzowski Georga (Jerga) Christopha I Erharta (Erharda), ur. w 1556/57, czynnego ok. 1593–1628[33]. Na kryzie stopy oraz na czaszy dwukrotnie: na koszyku przy jego krawędzi i na wardze widnieje znak miejski Gdańska, najbardziej zbliżony do typu używanego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII w.[34], znak probierza Johanna Adama Lange, pełniącego urząd starszego cechu w latach 1768, 1772, 1776, 1786 i 1790[35] oraz mistrzowski Hieronymusa III Holla, mistrza cechu złotników gdańskich od 9 marca 1741 (w kwartale Wielkopostnym); Holl zmarł wprawdzie 7 lipca 1795 roku, jednakże już w 1776 r. wystąpił z cechu[36]. Analiza znaków pozwala datować obie części puszki następująco: partie pierwotne, augsburskie, na lata ok. 1593–1595[37] oraz partie uzupełnione w Gdańsku na rok 1772[38]. Nowy, dodatkowy cokolik stopy został przymocowany do kryzy starego przy pomocy dwunastu nitów. Całość od zewnątrz (zarówno partie stare jak i nowe) pozłocono w warsztacie Holla przy okazji dokonywanych przez niego napraw i uzupełnień; odwrocie nowego cokoliku jest niezłocone, zaś starego zachowało pierwotną pozłotę. Górna część stopy zaślepiona od wewnątrz nowszą płytką, uniemożliwiającą obserwację technicznych szczegółów montażu stopy i trzonu.

Poniżej wargi czaszy, na gładkim pasie, majuskułowa inskrypcja poświadczeniowo-fundacyjna: „ANDREAS : CZACZKI : DECA[NUS] : VLA[DISLAVIENSIS] : CAN[TORVS] : P[OSNANENSIS] : G[NESNENSIS] : C[ANONICVS] : FECIT: IESV CHR(IST)O VERO DEO ET HOMINI: SVO: RE(DEM)PTORI."

Stopa zbudowana na rzucie koła, lekko wydęta, podzielona horyzontalnie uskokami

[30] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich.* [Kat. wyst.,Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 kwietnia–1 sierpnia 2004], Kraków 2005, kat. II/4 (oprac. D. Nowacki), tam starsza literatura.

[31] Wys. 48; wys. nakrywy 23; ø stopy 16,8; ø czaszy11,7; ø max nakrywy 16,5 cm; Srebro, trybowanie, odlewanie, grawerowanie, trawienie, cyzelowanie; puszka całkowicie złocona (z wyjątkiem odwrocia dolnej strefy stopy).

[32] H. Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister – Marken – Werke,* 3, München 1980 (dalej jako: Seling 1980), nr 14; idem, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister – Marken – Beschauzeuichen.* Supplementband zu Bd. III, München 1994, nr 14*.

[33] Rosenberg, op. cit., I, 1922, nr 395 (bez identyfikacji znaku); Seling 1980, nr 1089.

[34] Gradowski, op. cit., s. 69, nr 20 (tu jako stosowany w 1. poł. lat 80. XVIII w.).

[35] Ibid., s. 70, nr XX B.

[36] Czihak, op. cit., nr 462.

[37] Pucharek-kulawka z wiatrakiem w trzonie (Windmühlenbecher) roboty tegoż samego Erharta, datowany na lata 1595–1600, zaopatrzony jest już w odmienny znak miejski – *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas,* Katalog zur gleichnamigen Austellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, vom 23. Februar bis 29. Mai 1994, red. R. Baumstark, H. Seling, katalog oprac. L. Seelig i inn., München 1994, kat. 19.

[38] Nie można wszakże wykluczyć także i r. 1776 jako czasu opatrzenia tych partii znakami gwarancyjnymi cechu gdańskiego; granic czasowych, oznaczonych dla poszczególnych typów znaków miejskich Gdańska, na podstawie dotąd rozpoznanych zabytków o pewnym datowaniu, nie można traktować zbyt rygorystycznie: zabytków tych bowiem nie jest zbyt dużo i nowe badania mogą jeszcze doprowadzić do uściślenia i drobnych korekt w zakresie dotychczasowych ustaleń; szczegóły historyczne związane z realizacją prac pozwalają zawęzić datowanie do r. 1772 (zob. niżej).

i polerowanymi partiami na kilka stref. Cokolik w kształcie ćwierćwałka z motywami muszli i repusowanymi imitacjami diamentów o szlifie taflowym oraz pękami owoców pomiędzy nimi, powtarza w uproszczony sposób dekorację zwieńczenia stopy. Na nim został położony niższy i węższy, niejako drugi cokolik, także o profilu ćwierćwałka, zdobiony maureską oplatającą łamaną taśmę. Oddzielony jest on uskokiem od wąskiej gładkiej strefy, na której osadzona jest cylindryczna górna część – rodzaj szyjki – ozdobiona trzema analogicznymi kompozycjami maureskowymi, przypominającymi medaliony kobierców perskich, gdzie owa szeroka, łamana taśma stanowi obramienie dla pola wypełnionego splotami drobnej abstrakcyjnej wici, roślinnie stylizowanej. Część ta zamknięta jest płytką o profilu ćwierćwałka i z gładką płaską krawędzią, której dekoracja posłużyła, jak wspomniano, za wzór przy komponowaniu cokolika: na jednowarstwowych rollwerkowych kartusikach położone są przemiennie muszle oraz imitacje diamencików o taflowym szlifie i milgryfowych oprawach, a pomiędzy nimi, na chustach przetkniętych przez otwory w bocznych zawinięciach kartuszy, zaczepiono pęki owocowe osadzone w koszach utworzonych z taśm ornamentu okuciowego. Strefa ta bardzo plastyczna, drobiazgowo cyzelowana, odbija zarówno od stref maureskowych jak i polerowanych. Trzon jest dwudzielny: na dolnej cylindrycznej części cokołowej wznosi się wazonowy nodus. Na cylindrze umieszczono rollwerkowe kartusze: owalne z kaboszonowym medalionem pośrodku oraz prostokątne, ze zrolowaniami nacinanymi na krawędzi i zawijanymi przemiennie do przodu i do tyłu, o niejasnym stosunku przestrzennym obu warstw, z bocznymi wypustkami, związanymi z warstwą aktywną. Cokół zamknięty płytką o podobnym profilu, jak już opisywane. Na nodusie silnie wydłużone, ustawione pionowo kartusze rollwerkowe o niejasnej strukturze (warstwa przednia jest lekko wygięta ku przodowi, na jej obrzeżach przewija się rollwerk, nie tworząc drugiej, tylnej warstwy), z wąskim kaboszonem pośrodku, pomiędzy nimi przeciągnięte odcinki ornamentu okuciowo-rollwerkowego: z niego zwieszają się chusty i do niego przytwierdzone są kosze z bukietami kwiatów. Wolutowe uchwyty wazy z nałożonym listowiem w górnym ich biegu podtrzymują czaszę.

Czasza przybiera kształt połowy wydłużonej elipsoidy, tak że płaszcz zdaje się cylindryczny z wyokrąglonym dnem. Na powierzchni wysokiego, pełnego koszyka sześć prawie kolistych, lekko wypukłych medalionów – niby pukli; cała powierzchnia dekorowana ornamentem taśmowym z uproszczonymi motywami roślinnymi, na medalionach kompozycje koncentryczne z użyciem delikatniejszych elementów, z wyraźnym nawiązaniem – przy całym uproszczeniu i zgrubieniu – do ornamentu okuciowo-rollwerkowego i maureskowego, z chęcią naśladowania kompozycji dekoracji nakrywy.

Obszerna, mocno wybrzuszona nakrywa jest w zasadzie położoną odwrotnie czaszą pucharu (może podwójnego); dwustrefowa z dolną szeroką częścią w kształcie silnie spłaszczonej kuli, na której osadzona część górna, analogicznego kształtu i dekoracji, jak górna część stopy. Na dolnej strefie hemisferycznej, spłaszczonej do grubego dysku, rytmicznie rozmieszczono dwanaście lekko wypukłych medalionów, wyraźnie nawiązujących do pukli: trzy koliste, a pomiędzy nimi po trzy wydłużone. Koliste zdobione są imitacją klejnotu – mocno rozczłonkowanym i plastycznym zarazem podwójnym kartuszem schweifwerkowym, w którego centrum umieszczono wyobrażenie kamienia o szlifie taflowym w pełnej

oprawie. Owalne medaliony wypełniają schweifwerkowe kompozycje z użyciem płaskiej taśmy, w których centrum przemiennie kaboszon i diament taflowy – analogicznie do tła pomiędzy puklami. Schweifwerk ten, zgodnie z charakterem jego wczesnej fazy, bliski jest ornamentowi okuciowo-rollwerkowemu; operuje przede wszystkim miękkością obrysu i zakończeniami sierpowatego kształtu. Dekoracja koszyka czaszy powtarza zatem kompozycje wydłużonych pukli i tła. Uskok w kształcie ćwierćwałka zdobiony maureską, podobnie jak analogicznego kształtu strefa na stopie. Analogicznie również do szyjki stopy wygląda szeroka wklęska, stanowiąca górną strefę nakrywy. W zwieńczeniu krucyfiks, wtórnie osadzony na małym owoidalnymi modusie, ustawionym szpicem w górę, zatem w odwrotnym do normalnego położeniu; zdobiony wąskimi wypukłymi puklami.

Poszczególne części cyborium różnią się sposobem i jakością opracowania, stopem srebra, grubością blachy, fakturą zewnętrznych powierzchni. Masywnością formy, wyrazistością konturu, twarda plastycznością, brakiem linearnej delikatności, innym fakturowaniem, wyróżnia się czasza (nie mówiąc już o samym jej zwartym, nierozczłonkowanym kształcie) oraz cokolik stopy, oddzielony od górnej części z wyraźnym śladem montażu; stopy tradycyjnie wykuwano z jednego arkusza blachy. Na nową, osiemnastowieczną czaszę przeniesiona została dawna inskrypcja, przepisana prawdopodobnie bez (większych) zmian[39].

Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z dużymi fragmentami pucharu podwójnego, bądź też z pucharem pierwotnie „pojedynczym" z niską nakrywą, który został w XVIII w. przekomponowany i użyty dla wykonania zeń puszki, przy czym czaszę przerobiono na nakrywę; w wersji pierwszej obecna nakrywa mogła być też czaszą pucharu górnego. Nie ulega wątpliwości, że u schyłku XVI w., jeśli ostały się puchary puklowane, czy raczej wywodzące się z tej tradycji, to raczej wyłącznie jako podwójne. (Pomijam tutaj puchary powstałe w ramach postgotyku ok. 1600 i na początku XVII w., poza określonymi szczegółami, jak grawerunki na wardze czaszy, świadomie ściśle przylegające do dzieł późnogotyckich.) Wczesne poświadczone puklowane puchary augsburskie z dekoracją renesansową, powstałe w połowie XVI w., nawiązują do tej samej tendencji, do tego samego nurtu stylowego, co już omówione dzieła norymberskie. Wymienić można połowę pucharu podwójnego roboty mistrza JS w zbiorach Huelsmanna[40], dwa puchary podwójne (ok. 1565) z nierozwiązanymi cechami imiennymi w zbiorach Thyssen-Bornemisza[41], trzy puchary w zbiorach kremlowskich: Christopha Epfenhausera (ok. 1550–1560), Sylvestra I Eberlina (ok. 1564–1570) i Theophila Glaubicha (ok. 1565–1570)[42]. W odróżnieniu od zabytku włocławskiego posiadają one jeszcze puklowaną dolną część czaszy. Jedynie dwa z wymienionych zabyt-

[39] Odmiennie udział Holla interpretował Nowacki (przyp. 29), przypisując jemu jedynie przedłużenie stopy (czyli ów dolny cokolik, w czym jesteśmy zgodni) oraz koszyczek jedynie, samą czaszę uznając za oryginalną część augsburską, renesansową, traktując to dzieło jako od początku skomponowane w postaci i funkcji cyborium eucharystycznego; z uwagi na trwałe zespolenie koszyka z płaszczem czaszy (nie mówiąc o lokalizacji znaków, co czasem bywa zawodne) i ze względu na charakter kompozycji całości naczynia, Hollowi przypisuję znacznie większy zakres ingerencji w pierwotną strukturę augsburskiego pucharu.

[40] *Europäisches Kunsthandwerk 1500-1800. Vermächtnis F.K.A./G.A.E. Huelsmann*, red. B. Heitmann, Bielefeld 1986, s. 92

[41] *Welt im Umbruch...*, kat. 790, 791; H. Müller, *European Silver in the Thyssen-Bornemisza Collection,* London 1986, kat. 37, 38.

[42] Seling 1980, 2, il. 126, 124, 129.

ków: ze zbiorów Thyssen-Bornemisza i puchar Glaubicha mają niską wklęskę i zamykający talerzyk o profilu ćwierćwałka z reliefową dekoracją. Bez mała wszystkie te augsburskie wyroby z trzeciej ćwierci XVI w. łączy – a wspólne jest to także z naszym zabytkiem – tralkowy trzon z dolnym elementem w kształcie cylindra. Dzieła pochodzące z ostatniej ćwierci stulecia dekorowane są szczelnie ornamentem, zrazu bardziej płaskim i o charakterze linearnym, następnie bardziej plastycznym, choć nadal drobnym. Zastosowane motywy i sposób komponowania respektuje podział na pukle i tło, choć optyczny wyraz obu tych partii coraz bardziej się ujednolica, co w rezultacie prowadzi do całkowitego wyeliminowania pukli – puchary Hansa II Menta (ok. 1580), Corneliusa Erba (ok. 1585–1590), Jörga Bantzera (ok. 1580–1590), Georga Hellthalera (ok. 1595)[43]. Puchar zastosowany we włocławskiej puszce najbliższy jest kompozycyjnie do dzieł Erba i Bantzera.

We wszystkich tych srebrach spotykamy maureskę, najczęściej na cokoliku stopy, na wklęskach względnie przewężeniach w dolnej partii czaszy i na wardze, a także na niektórych puklach, dla lepszej artykulacji (rytm tych pukli, kolistych i owalnych jest często analogiczny jak we włocławskim wyrobie Erharta). Rodzaj tej maureski jest też podobny: są to fryzy z asymetrycznie biegnącą szeroką taśmą. Takie kompozycje spotykamy na innych dziełach augsburskich z drugiej połowy XVI w., wystarczająco często, by ten ornament włączyć do zespołu cech złotnictwa augsburskiego, do repertuaru często tam stosowanych form dekoracyjnych, by uważać je za część zespołu cech charakterystycznych. Na powierzchni płaszcza czaszy, poniżej i powyżej rzędu pukli zauważamy również kompozycje schweifwerkowe, o stylizacji typowej dla lat osiemdziesiatych i początku dziewięćdziesiatych[44]. Kartusze rollwerkowe, podobne do rozmieszczonych na szerokich kolistych puklach we Włocławku, spotykamy u Theophila Glaubicha na dwóch cyboriach w kształcie pucharów z nakrywą (o tejże samej tradycji puklowanych naczyń): jedno datowane na przedział lat 1555–1560[45], drugie – 1560–1570[46] oraz na wspomnianym już pucharze podwójnym Corneliusa Erba (ok. 1585–1590)[47]. Na młodszym z cyboriów Glaubicha odnajdujemy analogiczny nodus jak we Włocławku. Z kolei, jeśli nie oba, to przynajmniej starsze z tych cyboriów, pierwotnie służyło jako puchar świecki, na puszkę przerobione dopiero w 1738 r., staraniem Jana Baptysty Hoppa, kanonika kolegiaty w Freisingu i kapelana nadwornego w Vaduz, z dodaniem krzyżyka w zwieńczeniu, a także dodatkowego cokolika stopy.

Powstaje zatem pytanie, czy puchar Erharta, użyty na cele eucharystyczne we Włocławku był pierwotnie pojedynczym z niską nakrywą, czy też podwójnym. Wydaje się, że trafniejszym będzie drugi człon tej hipotetycznie sformułowanej alternatywy. Na płaszczu czaszy Hieronim Holl powtórzył kompozycję spłaszczonej hemisferycznej czaszy pucharu oraz próbował kopiować te same motywy ornamentalne odpowiednio stosowane na puklach i w tle, zrezygnował jedynie z większych kolistych pukli. Miał do dyspozycji mniej miejsca; nie podjął się bowiem kopiowania czy uzupełnienia dolnej połowy pucharu,

[43] Ibid., il. 125, 132, 127, 123.

[44] Jako przykład późnych realizacji por. lavabo Corneliusa Erba (ok. 1590–1595) – Ibid., il. 69–71.

[45] *Welt im Umbruch* 1980, nr 699.

[46] Seling 1980, il. 97.

[47] Seling 1980, il. 132.

a zastosował czaszę typową dla puszek na komunikanty, niewątpliwie ze względów praktycznych. Przemawiałaby też za tym inskrypcja: dotyczy ona bowiem pierwotnego fundatora, a na czaszę została przeniesiona podczas tej swoistej rekonstrukcji. Wynikałoby z tego, że augsburski puchar podwójny służył przez prawie dwieście lat jako cyborium, by wobec zapewne jakichś uszkodzeń (których pozostałością są spore wgniecenia na nakrywie), przybrać kształt zbliżający ten zabytek do cyborium, aczkolwiek z nieproporcjonalnie i zgoła niezwyczajnie szeroką nakrywą.

Andrzej Czacki urodził się w 1550 r.; w 1584 został – będąc już od 1572 r. kanonikiem poznańskim – kanonikiem katedry włocławskiej, a 24 grudnia 1585 r. otrzymał od biskupa Rozrażewskiego, którego był protegowanym, prowizję na wakującą prałaturę dziekana kapituły. Był też od 1594 r. kanonikiem gnieźnieńskim i proboszczem w Pępowie, ale o te beneficja prowadził proces. Musiał bowiem wystarać się o dyspensę papieską *a pluralitate beneficiorum,* i takową od Klemensa VIII uzyskał na dziekana włocławskiego, na kantorię poznańską (otrzymaną w 1595) i na kanonikat gnieźnieński, zrezygnował natomiast z prebendy w Pępowie. Za swego życia sprawił dla katedry we Włocławku srebrny krzyż oraz „dużą piękną puszkę do komunikantów, srebrną, wewnątrz i zewnątrz wyzłoconą, dotąd używaną”[48]. Czacki zmarł w Gnieźnie 17 września 1612. Testamentem zapisał m.in. kościołowi w Krobi krzyż srebrny złocony z kamieniami, 225 zł dla katedry włocławskiej na sprawienie obrazu srebrnego NMP i 225 zł na obraz srebrny św. Andrzeja Apostoła dla katedry poznańskiej. „Przypomina też, że dał tysiąc zł. ks. Wincentemu de Seve, prob. łaskiemu w archidiecezji gnieźnieńskiej na sprawienie dla katedry gnieźnieńskiej obrazów srebrnych P. Jezusa ukrzyżowanego, NMP, śś. Jana, Wojciecha i Andrzeja (przy grobie ś. Wojciecha być miały), a gdyby fundusz ten nie wystarczył, dokłada 100 dukatów węg. (…) Na kielich srebrny pozłocony do kościoła w Pępowie zł. 50 i tyleż na kielich do Brodnicy”. Siostrzeńcowi swemu Piotrowi Jeżewskiemu zapisał „wszystko srebro ze złotym łańcuchem wagi 130 dukatów”. Wykonawcom testamentu – Baltazarowi Miaskowskiemu archidiakonowi pomorskiemu, Świętosławowi Sarnowskiemu kanonikowi gnieźnieńskiemu, Gabrielowi Wąsowskiemu, kanonikowi gnieźnieńskiemu, włocławskiemu i poznańskiemu zapisał po roztruchanie srebrnym, a czwartemu – Wojciechowi Krasińskiemu wikariuszowi katedry włocławskiej – srebrny kubek. Wnukom po bracie – Elżbiecie Mielżyńskiej i Annie Gajewskiej – każdej zostawił nalewkę z tacą, srebrne złocone. „Miał dużo bardzo sprzętów i drobnostek srebrnych i spis ich w 1612 zrobił Ł. Michorzyński (?) podkomorzy kaliski na oddzielnej karcie”[49].

Z przytoczonych za ks. Stanisławem Chodyńskim informacji rysuje się obraz prałata zasobnego, a szczególnie zainteresowanego przedmiotami i dziełami złotniczymi. Można też sądzić, że skoro za życia swego jeszcze miał katedrze sprawić puszkę, mogło to nastąpić wkrótce po jej wykonaniu i nabyciu; co więcej, ponownie należałoby postawić funkcję cyborium jako pierwotną, tyle że w postaci pucharu augsburskiego „pojedynczego”, analogicznie do wspomnianych puszek Glaubicha. Jednak przeczy temu wzmianka w *Acta capituli,* przytoczona w innym miejscu przez tegoż samego historyka: dar Czackiego przy-

[48] S. Chodyński, *Katalog prałatów i kanoników włocławskich,* Włocławek 1914, s. 150.
[49] Ibid., s. 153.

jęła kapituła jeszcze za życia swego dziekana, ale dopiero na początku 1612 r.[50], a więc po upływie kilkunastu lat po powstaniu naczynia. Sądzę zatem, że Czacki nabył puchar, może jeszcze w latach dziewięćdziesiatych XVI w., pod koniec swego życia przeznaczając go do celów liturgicznych w swojej katedrze. Uszkodzone, może zdekompletowane naczynie wymagało po około stu sześćdziesięciu latach napraw i uzupełnień. Dzieło to urzeczywistnił na zlecenie kapituły rezydujący w Gdańsku sufragan pomorski Cyprian Kazimierz Wolicki, powierzając prace Hieronimowi III Hollowi; informuje o tym zapis w aktach kapituły włocławskiej 22 grudnia 1772.[51]

W dwóch zaprezentowanych cyboriach użyte zostały duże fragmenty szesnastowiecznych pucharów południowoniemieckich, zapewne podwójnych. Jeden z nich reprezentuje formy wczesnorenesansowe, z charakterystycznym dla tej epoki, dla tzw. czasu Dürera, przełamywaniem konwencji gotyckich na rzecz renesansowych, z kształtowaniem nowych form i rozwiązań, zwykle przez zdecydowany kontrast z dotychczasowymi. Drugi z nich utrzymany jest w formule późnorenesansowej, z dominującymi cechami manierystycznymi, a zarazem z pozostałościami późnogotyckiego kształtowania. Pierwszy z nich jest roboty norymberskiej, drugi augsburskiej. Norymberga od ok. 1500 po schyłek XVI w. dominowała w sposób niekwestionowany w wytwórczości złotniczej w Europie Środkowej. W ciągu drugiej połowy XVI w. zaczyna wyrastać konkurencja w postaci ośrodka augsburskiego. Na przełomie stuleci XVI i XVII można mówić o równowadze obu centrów złotniczych. W ciągu pierwszej połowy XVII w. Augsburg obejmie przodownictwo, które utrzyma jeszcze w następnym stuleciu.

Jeśli puszka w Kończewicach przypomina kształtem puchar, a obecna nakrywa zdaje się powtarzać pierwotną górną jego połowę, zaś zadaniem Chrystiana I Pichgiela jakie sobie postawił lub lepiej: jakie zostało mu postawione, było wierne nawiązanie do owego dawnego rozwiązania, to Hieronim III Holl, korzystając także z pucharu (jego połowy?), starał się nadać naczyniu kształt bardziej zbliżony do typowego cyborium eucharystycznego, uzyskując w rezultacie hybrydyczną postać.

[50] Idem, *Z dziejów diecezji włocławskiej. Liturgika,* „Kronika Diecezji Kujawsko-Kaliskiej", 3, 1909, s. 119.
[51] Ibid., s. 119.

Zwei süddeutsche Pokale von den Danziger Goldschmiede in eucharistischen Ziborien umgestaltet
(Zusammenfassung)

Beide Ziborien befinden sich in zwei verschiedenen, weit von sich entfernten Kirchen, beide wurden unter anderen Umständen gearbeitet, gestiftet und umgebildet. In den beiden aber sind große Teile von Renaissancedoppelpokalen erhalten geblieben; beide wurden von den Danziger Goldschmiede verändert und ergänzt.

Das erste Gefäß nach der Zeit ihrer Entstehung ist von mir in einer alten Kirche in Kunzendorf (heute Kończewice) auf dem Großen Marienburger Werder im Jahre 1989 entdeckt. Der Buckelpokal selbst, aller Wahrscheinlichkeit ursprünglich ein Doppelpokal, hat Nürnberger Meister Kaspar I Bauch, tätig 1541–1583, als ein Frühwerk kurz nach dem Beginn der eigenen Tätigkeit gemacht; solche Datierung kann man auch laut der stilistischen und typologischen Beweisen bestätigen. Zum Ziborium wurde der Doppelpokal vom Mathias I Pichgiell, (tätig in Danzig 1681–1700; die Werkstatt aber funktionierte weiter bis 1715 unter Leitung seiner Witwe), im letzten Dezennium des 17. Jh. umgeformt, wobei neue Teile: der Deckel und der Kuppaboden unter der Schnürung wurden, zwar ziemlich grob, dem alten Bestand angepaßt.

Das zweite Gefäß wurde 1612 von einem kujavischen Domherr Andrzej Czacki kurz vor seinem Tode seiner Kathedrale in Leslau (Włocławek) gestiftet. Der Pokal stammt von einem Augsburger Meister Georg Christoph I Erhart, tätig um 1593–1628, angefertigt nach dem Typus des Beschauzeichens spätestens um 1595. Der (Doppel?)Pokal diente der Domkirche bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. Aufgrund der Beschädigungen (die Spuren davon sind noch am Deckel zu erkennen), auf Anlass der Domkapitel vom Weihbischof Cyprian Kazimierz Wolicki gefördert, wurde er von einem Danziger Goldschmied Hieronymus III Holl 1772 umgeformt: die alte Kuppa wurde zum Deckel umgestaltet, die heutige Kuppa ist aber neu, nach ihrer Form besser zur Funktion eines Ziboriums bestimmt. Ihre Dekoration wiederholt grundsätzlich mit den flachen Buckeln und dem Schweifwerk die Deckelgliederung, im ganzen aber bleiben beide Teile nicht einander angepaßt und wirken relativ fern und hybridisch.

Michał F. Woźniak

DWA POŁUDNIOWONIEMIECKIE PUCHARY PRZEKSZTAŁCONE PRZEZ GDAŃSKICH ZŁOTNIKÓW NA CYBORIA EUCHARYSTYCZNE

tekst: s. 203–215



2



1





1–4. Puszka (pierwotnie puchar), Kaspar I Bauch, Norymberga, ok. 1540 oraz Christian I Pichgiel, Gdańsk, ok. 1689–1699 – całość i fragmenty. Kończewice, kościół paraf. (fot. Marek Żak)



5





5–9. Puszka (pierwotnie puchar), Georg Christoph I Erhart, Augsburg, ok. 1593–1595
oraz Hieronymus III Holl, Gdańsk, 1772 – całość i fragmenty. Włocławek, katedra (fot. Wacław Górski)


7



8



9

GRAFIKA WŁOSKIEJ PROWENIENCJI Z KOLEKCJI JANA PONĘTOWSKIEGO W BIBLIOTECE JAGIELLOŃSKIEJ

Zgromadzona w ostatniej ćwierci XVI w. i ofiarowana krakowskiemu Uniwersytetowi kolekcja artystyczna Jana Ponętowskiego znana jest głównie z zachowanego w Bibliotece Jagiellońskiej zbioru rycin niderlandzkich. W istocie spuścizna po opacie hradyskim była bardziej różnorodna: obejmowała także tkaniny, obrazy, paramenty liturgiczne, druki, oprawy artystyczne, nieliczne rękopisy iluminowane, mapy i rysunki. Spośród znanych nam dzisiaj z autopsji lub z opisu obiektów zgromadzonych przez Ponętowskiego, większość co prawda była niderlandzkiej proweniencji[1], lecz spora część pochodziła z innych krajów: książki i grafiki z Niemiec, rękopisy średniowieczne z Czech. Istotna – druga co do liczebności część zbioru – jest włoskiego pochodzenia i składa się z: kilku weneckich druków, przeważnie ksiąg liturgicznych, niektórych bogato ilustrowanych drzeworytami, np. *Missale Romanum* z 1516 r. (Cim. 5750) i znacznej ilości rycin. Zanim stanie się możliwe dokładniejsze opisanie całości zbioru, warto szkicowo przedstawić jego fragment, dający pewne pojęcie o charakterze całości i zainteresowaniach właściciela.

Kolekcja była wielokrotnie wzmiankowana w ogólnych opracowaniach[2]. Koleje życia i działalność Jana Ponętowskiego przedstawił Leszek Hajdukiewicz, który jego pasje kolekcjonerskie potraktował z pewnym pobłażaniem[3]. O samych zbiorach mówił Tadeusz Chrzanowski na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Katowicach w 1981 r. Ukazał on postać Ponętowskiego na tle kultury sarmackiej i stwierdził, że pozostawał on w swojej epoce jedynym polskim „prawdziwym, i to na skalę europejską kolekcjonerem"[4]. Omawiano lub wzmiankowano w literaturze też niektóre obiekty z tego zbioru: oprawy, pastorał i mitrę, superekslibrisy i ekslibrisy – ale tylko w tym ostatnim przypadku można mówić o pełnej dokumentacji[5].

Kolekcja, przechowywana w zbiorach graficznych i w Oddziale Starych Druków Biblioteki Jagiellońskiej, obejmuje ponad 900 rycin zebranych przez właściciela w dziewięciu oprawnych w skórę tomach (dziesiąty został zrabowany podczas II wojny światowej), opatrzonych jego superekslibrisami, kilka książek będących zbiorami rycin oraz trzy zwoje (ok. jedenastometrowej długości, ongiś naklejone na płótno). Obok grafiki niderlandzkiej

[1] Niezachowane do dziś tkaniny i obrazy określone jako „flandryjskie" w rękopiśmiennym spisie daru Ponętowskiego – Kraków, Archiwum UJ, sygn. 16330, *Regestrum rerum donatarum Sacro Collegio Cracoviensi per Reverendissimum Dominum Ioannem Ponethowsky… anno domini 1592.*

[2] M.in. A. Lewicka-Kamińska, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1492-1655*, [w:] *Historia Biblioteki Jagiellońskiej*, I: *1364 –1775*, red. I. Zarębski, Kraków 1966, s.160–164; S. Mossakowski, *Biblioteka Jagiellońska w Krakowie. Zbiory graficzne,* [w:] *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku,* red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 36.

[3] L. Hajdukiewicz, *Jan Ponętowski, opat hradyski, bibliofil, miłośnik sztuki. Materiały do życiorysu,* „Roczniki Biblioteczne", 14, 1970, s. 485–529.

[4] T. Chrzanowski, *Uwagi o intelektualiście–kolekcjonerze w Polsce na przełomie renesansu i baroku,* [w]: *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice listopad 1981,* Warszawa 1984, s. 128.

[5] Z. Ameisenowa, *Dwa nieznane polskie znaki książkowe z XVI wieku,* Kraków 1947, s. 17–22; A. Lewicka-Kamińska, *Nieznane ekslibrisy polskie XVI wieku w Bibliotece Jagiellońskiej,* Kraków 1974, s. 20–24; J. Samek, *Pastorał i mitra z daru opata Jana Ponętowskiego w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego,* „Opuscula musealia", 5, 1991, s. 87–92; cenną dokumentacją opraw są rękopiśmienne notatki i przerysy A. Lewickiej- Kamińskiej (BJ, Rkp. Przyb. 223 /80).

zawiera ona także pewną ilość rycin niemieckich (z uwzględnieniem odbitek w książkach około stu kilkudziesięciu) oraz ponad dwieście włoskich (czy raczej włoskiej, w zdecydowanej większości rzymskiej proweniencji, wykonanych przez działających tam artystów obcego pochodzenia, Flamandów lub Francuzów), stanowiących niemal jedną czwartą część zasobu.

Kolekcja włoska obejmuje jedną tekę w całości, fragmenty trzech innych oraz nieliczne, rozproszone ryciny. Album w całości poświęcony grafice włoskiej (Teka 211) posiada wytłoczone na okładce: tytuł *Speculum Romanae Magnificenciae,* nazwisko Ponętowskiego, datę „1582", a wewnątrz – odbite drzeworytowe ekslibrisy właściciela. Zawiera zespół rycin, popularny w swoim czasie, łączony najczęściej z osobą pierwszego wydawcy Antonia Lafreri (1512–1577), dokumentujący zabytki antycznego i nowoczesnego Rzymu, jego architekturę i rzeźbę. Grafiki ukazywały się od lat czterdziestych XVI w. jako dzieła różnych rytowników. Zapewne dopiero w latach siedemdziesiątych tego stulecia opublikowano zbiorczą kartę tytułową *Speculum Romanae Magnificentiae*. Po śmierci Antonia Lafreri dzieło zostało podjęte przez innych wydawców i kontynuowane jeszcze w XVII w. Ryciny dostępne były luzem, dobierane przez nabywców wedle własnego uznania, potem oprawiane, tak że poszczególne albumy ostatecznie różniły się doborem grafik i ich ilością[6]. Katalog Christiana Huelsena obejmuje 167 haseł[7], lecz niektóre zachowane egzemplarze albumów liczą po paręset rycin, a najbogatszy – w bibliotece University of Chicago – blisko tysiąc rycin; zawierają one jednak sporo późniejszych odbitek z końca XVI i z XVII w.

Oprawiony przez Ponętowskiego egzemplarz *Speculum*... liczy wraz z kartą tytułową 120 grafik pochodzących z lat 1544–1575, a więc powstałych jeszcze za życia Lafreriego; tylko nieliczne noszą adres innego wydawcy. Spośród rycin odbitych przez Lafreriego, jakie wymienia katalog Huelsena, trzy czwarte znalazło się w posiadaniu Ponętowskiego. Większość odbitek to najwcześniejsze wersje tematów, m.in. prace takich rytowników jak: Etienne Du Perac, Jacobus Bos, Nicolas Beatrizet, Mistrz B z Kostką, Enea Vico. Na odwrocie karty z przedstawieniem posągów Dioskurów (I.13654) widać ślad negatywowego odbicia ryciny z rzeźbą Herkulesa Farnese (I.13655), prostopadły do bocznych brzegów karty. Świadczy to o tym, że pierwsza z nich musiała leżeć na świeżej odbitce drugiej, jeszcze u wydawcy, na długo przed wykonaniem oprawy. Ryciny noszą daty odległe o 12 lat: pierwsza „1550", druga „1562". Wolno stąd wnioskować, że Ponętowski nabywał – zapewne w latach siedemdziesiątych – wybrane odbitki ze starszych płyt będących w posiadaniu wydawcy.

Speculum Romanae Magnificenciae to jedna z nielicznych tek w kolekcji, których zawartość w pełni zgodna jest z tytułem. Po karcie tytułowej następują widoki ogólne Rzymu, potem architektura antyczna (il. 1), wolnostojąca rzeźba antyczna, przedstawienia reliefów, medali i gemm, kilka naumachii, architektura nowożytna, a na końcu *polonicum: castrum doloris* Zygmunta Augusta wystawione podczas egzekwii w kościele S. Lorenzo in Damaso w Rzymie w 1572 r., miedzioryt wzorowany może na rysuneku Tomasza Tretera[8]. Zbiór przedstawień architektury jest bogaty i reprezentatywny: zawiera najwybitniejsze

---

[6] B. Lowry, *Notes of the Speculum Romanae Magnificentiae and related publications,* „Art Bulletin", 34, 1952, nr 1, s. 46.

[7] C. Huelsen, *Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafreri,* [w:] *Collectanea varia doctrinae Leoni S. Olschi bibliopolae Fiorentini sexagenario*, Monachii 1921, s. 121–170.

[8] T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera,* Warszawa 1984, s. 72.

budowle Rzymu, nieraz w różnych wersjach zestawiających ze sobą widoki zewnętrzne i wewnętrzne, ruiny i rekonstrukcje. Aż siedem rycin odnosi się do bazyliki św. Piotra – cztery ukazują projekt Michała Anioła w różnych ujęciach (widoki, przekrój, rzut), jedna przedstawia rusztowanie podtrzymujące sklepienie łuku, a dwie – scenę turnieju (il. 2) i ogłoszenie roku świętego. Te ostatnie, powstałe w odstępie dziesięciu lat, rejestrują w tłach powoli postępującą budowę bębna kopuły.

Ponad sześćdziesiąt włoskich rycin pomieszczono w księdze zatytułowanej *Typus ecclesiae catholicae* (Teka 149) wraz z dwoma dziesiątkami grafik niderlandzkich i kilkoma niemieckimi. Zawdzięcza ona swój tytuł jednej z zawartych tam kompozycji, będącej alegorią Kościoła, opatrzoną drukowanym komentarzem. Jest to jedyny znany egzemplarz miedziorytu, którego powstanie mogło mieć jakiś związek z działalnością Tomasza Tretera[9]. Tekę w zasadzie poświęcono tematyce religijnej, gromadząc w niej ryciny odnoszące się do Kościoła: portrety papieży, alegorie religijne i moralne (il. 3), sceny z Nowego Testamentu, Świętą Rodzinę wg Rafaela (il. 4), przedstawienia różańcowe i maryjne (m.in. miedziorytniczą kopię drzeworytu Albrechta Dürera, B. 101), wizerunki świętych (np. odwróconą, datowaną 1575, kopię *Św. Krzysztofa* Dürera, B. 52). Trafiło do teki również trochę plansz o innej tematyce: dodatkowa grafika ze *Speculum Romanae Magnificentiae,* dwie ryciny Mario Cartaro z rzeźbą antyczną i genealogia sułtanów tureckich. Całość zamyka kilka niemieckich portretów, zaś drzeworyt z *Humani Corporis Fabrica Epitome* Andrea Vesaliusa, przedstawiający akt mężczyzny w kontrapoście, z czaszką w ręce, umieszczono na wyklejce okładki.

Teka *Theatrum legis divinae* (Teka 150) nosi tytuł, który tylko częściowo odpowiada zawartości. Prace artystów niderlandzkich, włoskich (blisko 20) i niemieckich zostały tu przemieszane. Obok rycin religijnych, o podobnym charakterze jak w Tece 149, pomieszczono odbitki ze *Speculum Romanae Magnificientiae* (powtarzające się też w Tece 211), kilka świeckich alegorii (moralnych lub politycznych), ryciny o treści historycznej włoskiej lub niemieckiej proweniencji, w tym sceny bitewne – m.in. dwa przedstawienia bitwy pod Lepanto, a także kilka map.

W kolejnym zespole (Teka 210): *Speculum christianae professionis,* pośród prac artystów niderlandzkich, znalazło się kilkanaście włoskich rycin religijnych, głównie maryjnych, ale także m.in. alegoria moralna odbita na żółtym jedwabiu, *Męczeństwo św. Wawrzyńca* wg Tycjana, przedstawienia *Sądu Ostatecznego* i Trójcy Św., zaś na wyklejce oprawy herb papieża Grzegorza XIII.

Pozostałe ryciny włoskiej proweniencji są – lub były kiedyś – wklejone do książek lub oprawnych tomów. Na wyklejkach dwóch drukowanych mszałów w Oddziale Starych Druków Biblioteki Jagiellońskiej (Cim. 5750, Cim. 8426) umieszczono: częściowo kolorowany, miedziorytniczy portret papieża Grzegorza XIII oraz trzy inne ryciny odbite na żółtym jedwabiu. Te ostatnie niewątpliwie wyszły spod różnych rąk, lecz zapewne z tego samego warsztatu, na co wskazuje zastosowanie podobnych obramień z motywem wolich oczu. Dwie z nich: alegoria ilustrująca wers z Księgi Przysłów (4, 23) i *Typus ecclesiae catholicae,* mają identyczny temat i kompozycję jak wielkoformatowe ryciny z Teki 149,

[9] Ibid., s. 75.

odbiegają jednak od nich w różnych szczegółach. M.in. na drugim z miedziorytów, wśród heretyków tonących na pierwszym planie, brak Andrzeja Frycza Modrzewskiego[10].

Włoską akwafortę przedstawiającą bitwę pod Moncontour w 1569 r. włączono do zbioru rycin ilustrujących wojny religijne we Francji (1 V Alb.). Drzeworyt kolorowany przedstawiający galerę przynoszącą wieść o zwycięstwie pod Lepanto (il. 5) stanowi uzupełnienie dwóch graficznych ilustracji tej bitwy (włoskiej i niemieckiej). Przed laty został on wyklejony z albumu zawierającego prace obrazujące oblężenie Tunisu przez Karola V i koleje wojen religijnych w Hiszpanii, Niderlandach i Francji (407–410 IV Alb.).

Ogromna większość zbioru Ponętowskiego stanowią prace w technikach metalowych, przede wszystkim miedzioryty, czasem akwaforty; nielicznie reprezentowane są drzeworyty. We włoskiej części kolekcji przeważają wielkie formaty (od ok. 40 do 80 cm), wyjątkiem pozostaje kilkanaście drobnych rycin odbitych na jednej karcie (Teka 149, I.9096–9111). Układ zbioru jest w zasadzie tematyczny, podobnie jak oferta przygotowywana przez wydawców handlujących rycinami; Lafreri też w ten sposób usystematyzował spis ofertowy swego wydawnictwa[11]. W zbiorze Ponętowskiego widać chęć logicznego uporządkowania, znalezienia głównego tematu dla każdej teki – ale ustępuje ona pasji kolekcjonera, która każe dorzucać nowe elementy, wprawdzie nie pasujące do całości, ale interesujące z powodu swej rzadkości czy drogocenności. Dlatego układ kolekcji do pewnego miejsca podporządkowany tematowi, staje się wkrótce nieco przypadkowy. Dotyczy to też znacznej większości rycin niderlandzkich.

Włoską część kolekcji można zgrupować w trzech podstawowych zakresach tematycznych. Pierwszy obejmuje treści religijne, moralne lub dotyczące Kościoła, ze szczególnym upodobaniem – skomplikowane alegorie, które mają pierwszeństwo przed ilustracjami scen z Pisma Św. i rycinami dewocyjnymi. Drugi temat to wydarzenia historyczne czy może raczej polityczne, bo większość rycin ilustruje wydarzenia z niedalekiej przeszłości, głównie wojny z Turkami, konflikty religijne we Francji czy walki w Niderlandach, ale także wielkie uroczystości. Trzecią partię stanowią przedstawienie zabytków sztuki, głównie architektury antycznej oraz współczesnej, ponadto przykłady rzeźby antycznej; tutaj można też włączyć nieliczne reprodukcje malarstwa (po dwie Michała Anioła i Rafaela, pojedyncze: Tycjana, Zuccaro, także *Kuźnia cyklopów* z Brescii) i dwie kopie rycin Dürera. Wydaje się jednak, że znalazły się one w zbiorze raczej z powodu tematu, niż z racji nazwisk artystów.

Kolekcję tworzą niemal wyłącznie ryciny współczesne właścicielowi, zupełnie brak średniowiecznych zabytków. Na ogół są to odbitki dobrej jakości artystycznej, a przynajmniej technicznej, nie spotyka się prac zdecydowanie słabych. Zwraca uwagę brak popularnej grafiki dewocyjnej i prymitywnych, ilustrowanych druków ulotnych opisujących sensacyjne wiadomości i polityczne wydarzenia, jakich sporo ukazywało się w XVI w. Wolno sądzić, że Ponętowski miał pewien smak artystyczny i określone potrzeby estetyczne. Niewątpliwie pasjonowało go zbieranie pięknych, cennych i rzadkich przedmiotów;

[10] Rycina na jedwabiu może stanowić brakujące ogniwo w rozważaniach T. Chrzanowskiego, *Typus Ecclesiae – Hozjańska alegoria Kościoła,* [w:] *Sztuka pobrzeża Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1976*, Warszawa 1978, s. 275–308.

[11] „Lafrery lists his prints according to subject, matter and the size" – zob. C. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in 16 century Venice and Rome,* Leiden 2004, s. 10.

w jego zbiorze graficznym spotykamy odbitki na żółtym jedwabiu (trzy na wyklejkach drukowanych mszałów, zaś jedną w Tece 210) i kilka odbitek *avant la lettre,* swe książki i albumy oprawiał w bogato zdobione, nieraz luksusowe, oprawy. W szesnastowiecznej Polsce kolekcja taka była czymś wyjątkowym, lecz pozostaje do rozstrzygnięcia pytanie, czy i w jakiej mierze mogła oddziałać na współczesnych.

Estampes de provenance italienne dans la collection de Jan Ponętowski à la Bibliothèque Jagellone

(Résumé)

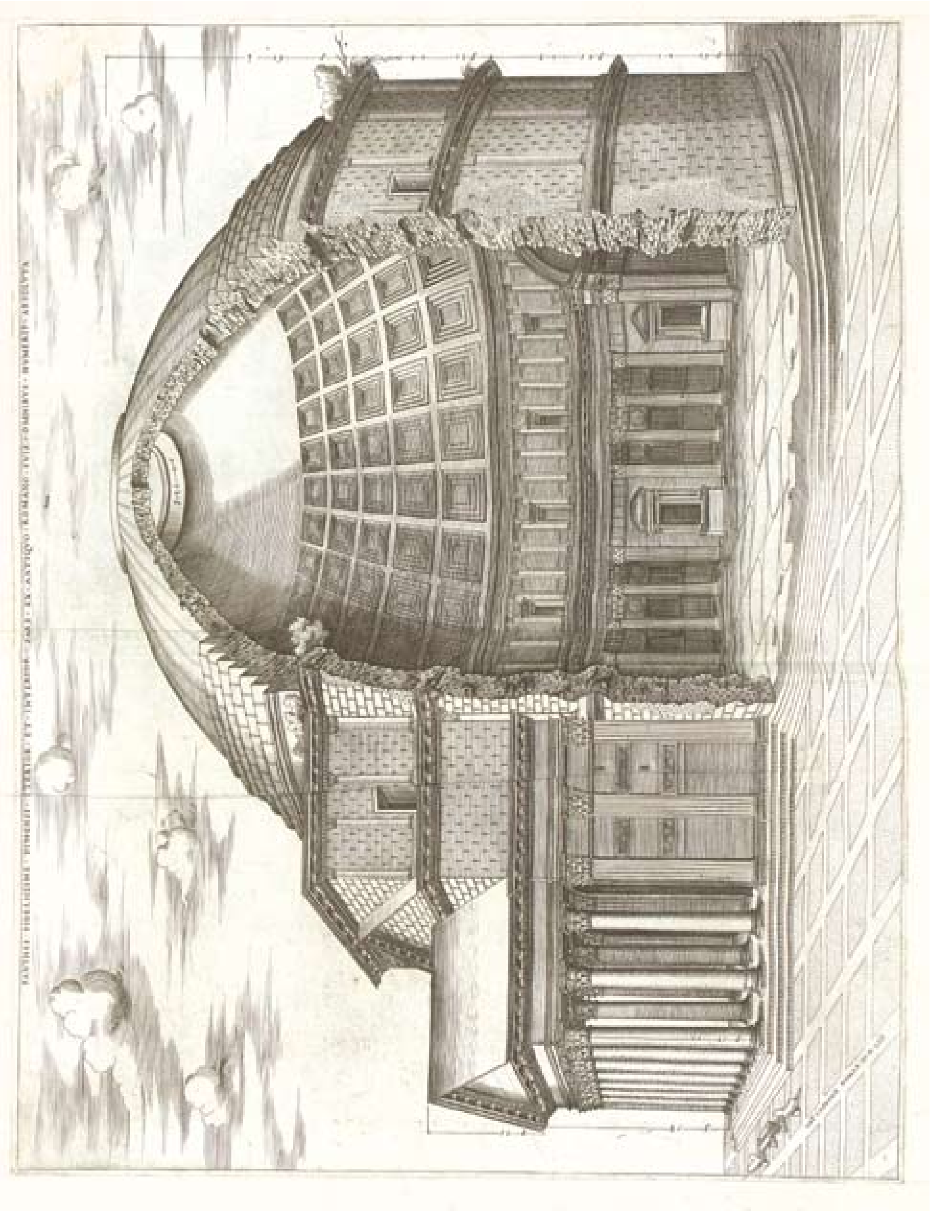
La collection artistique de Jan Ponętowski, datant du dernier quart du XVIe siècle comprenait des estampes, des tapisseries, des tableaux, des paraments liturgiques, des imprimés, des reliures artistiques. Sa part majeure était d'origine néerlandaise, mais 200 estampes environ, c'est à dire un quart de la collection, ainsi que quelques imprimés illustrés, sont de provenance italienne.

Trois catégories des sujets dominent dans la collection des gravures italiennes: les sujets religieux avec une préference marquée pour l'allégorie, sujets historiques ou politiques, enfin des représentations des monuments d'architecture et de la sculpture, faisant partie du *Speculum Romanae Magnificentiae* de l'epoque de Lafreri, don't le nombre dépasse la centaine. Les reproductions de la peinture sont rares. Ponętowski s'intéressait surtout au sujet des gravures, mais la rareté et la qualité artistique comptaient aussi.

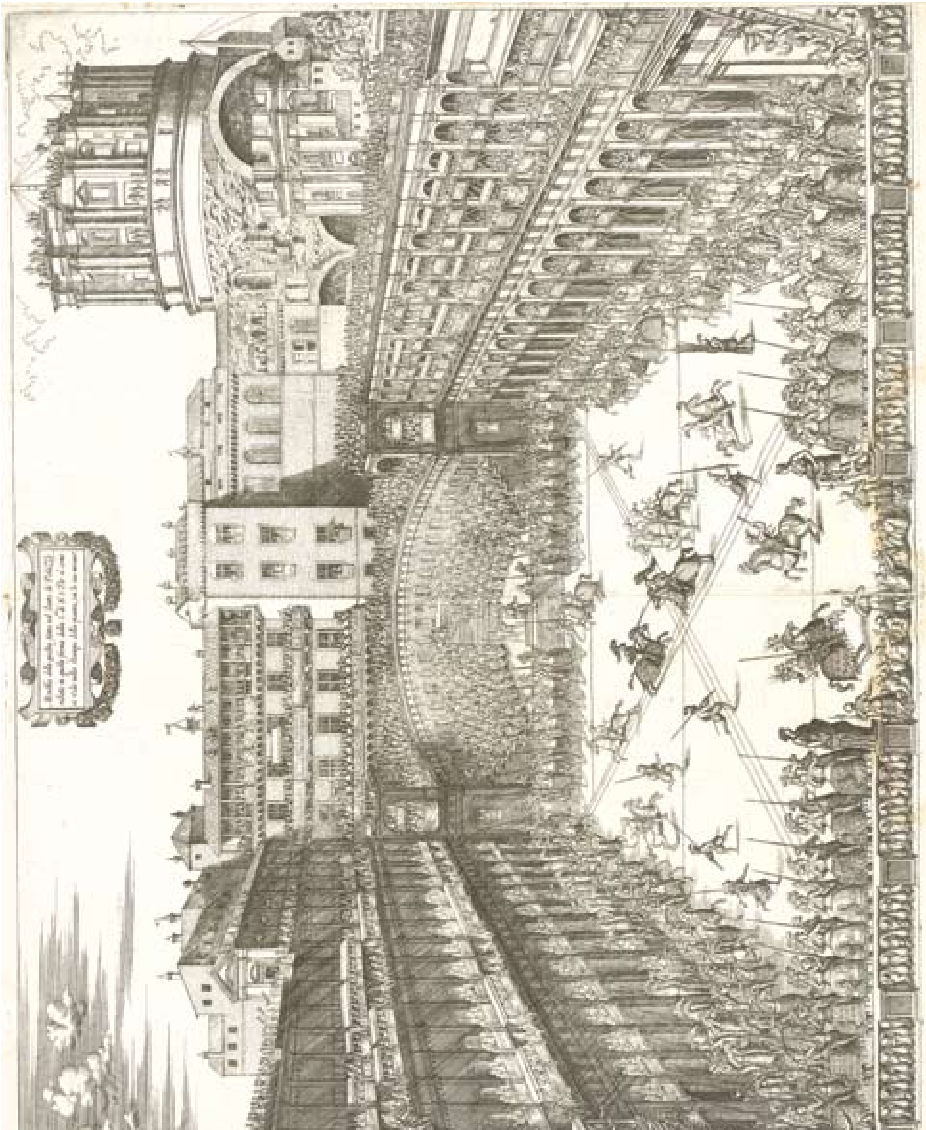
Piotr Hordyński

GRAFIKA WŁOSKIEJ PROWENIENCJI Z KOLEKCJI JANA PONĘTOWSKIEGO W BIBLIOTECE JAGIELLOŃSKIEJ

tekst: s. 217–222



1. *Panteon – widok z zewnątrz i wewnątrz, Speculum Romanae Magnificentiae,* 1553 (Huelsen 6a). Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. I.13514



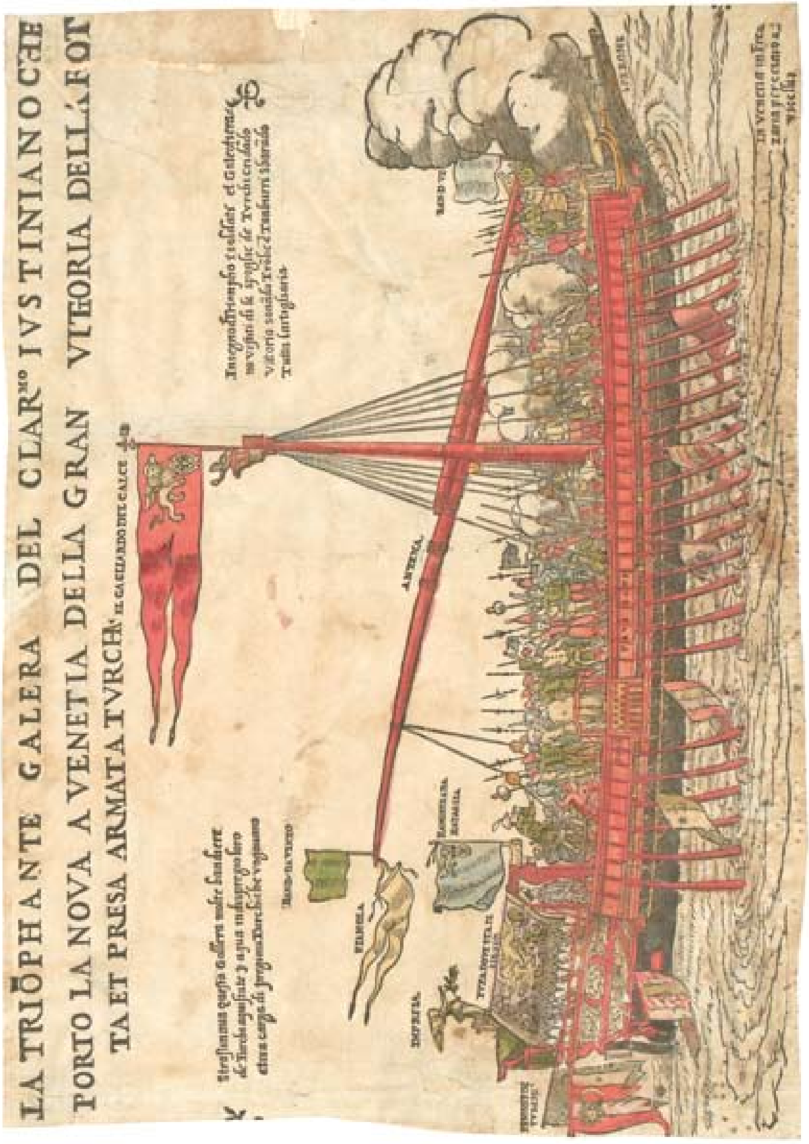
2. Monogramista HCB, *Turniej w Cortile del Belvedere, Speculum Romanae Magnificentiae,* 1565 (Huelsen 100a). Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. I.13615



3. Rycina alegoryczna (ilustracja do Księgi Przysłów, 4,23), 1577, wyd. Antonio Caranzani. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych sygn. I.9060



4. *Święta Rodzina* wg Rafaela, wyd. Pietro Paolo Palombo, Rzym, 1571.
Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych sygn. I.9048



5. *La trio(n)phante galera... che porto la nova Della gran vittoria…,* Cesare Vecellio.
Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Oddział Zbiorów Graficznych i Kartograficznych, sygn. I.14704

LUKIAN, PLINIUSZ I STRADANUS. O RECEPCJI ANTYCZNYCH OPISÓW DZIEŁ SZTUKI W RYCINACH Z WARSZTATU PHILIPSA GALLE

Obecna w kulturze artystycznej włoskiego Renesansu idea naśladowania antyku znalazła między innymi wyraz w podejmowanych niekiedy w sztuce tego czasu próbach obrazowania zaginionych malowideł starożytnych, których kształt przekazany został za pośrednictwem antycznych tekstów literackich. Głównym pisanym źródłem podobnych przedstawień były późnoantyczne *ekphraseis*, oparte na znanej już Homerowi koncepcji „malowania słowem" i zdolne z niezwykłą wyrazistością unaocznić opisywane dzieła sztuki[1]. Najsłynniejszą bodaj z nowożytnych malarskich ilustracji takich retorycznych opisów jest zachowana we florenckich Uffiziach *Potwarz Apellesa,* wykonana przez Sandro Botticellego ok. 1494–1495 r.[2] i oparta na ekfrazie Lukiana z Samosat, zawartej w dialogu *Nie wierzyć łacno obmowie*[3]. Alegoryczne dzieło Botticellego zawiera wiele drugoplanowych wątków, wyobrażonych w iluzjonistycznych reliefach *all'antica*, które zdobią elementy architektury organizującej przestrzeń malowidła. Wśród tych licznych „obrazów w obrazie" zwracają uwagę „rekonstrukcje" dwóch kolejnych zabytków sztuki greckiej, odtworzonych na podstawie antycznych źródeł literackich. Jedna z owych płaskorzeźb przedstawia *Rodzinę centaurów* Zeuksisa, druga obrazuje *Trzech Kupidynów bawiących się z lwem* – temat nawiązujący do rzeźby Arkesilaosa, której kształt znamy dzięki notatce Pliniusza Starszego. Obydwie te, nieczęsto w sztuce przedstawiane, sceny stały się po upływie blisko stu lat tematem dwóch antwerpskich miedziorytów, wykonanych przez rytowników z pracowni Philipsa Galle na podstawie rysunków wybitnego flamandzkiego malarza i projektanta grafik, działającego przez większość życia we Włoszech – Jana van der Straet (1523–1605), bardziej znanego pod zlatynizowanym mianem Johannesa Stradanusa[4]. Warto poświęcić nieco uwagi niepowszedniej ikonografii tych rycin, które nie stały się dotąd przedmiotem bliższego zainteresowania badaczy.

Płaskorzeźba postumentu, na którym spoczywa tron sędziego w *Potwarzy* Botticellego przedstawia rodzinę centaurów i jest próbą odtworzenia zaginionego obrazu greckiego malarza z V wieku przed Chrystusem, Zeuksisa[5], dokonaną na podstawie ekfrazy

[1] Na temat *ekphrasis* podstawowe – G. Downey, *Ekphrasis,* [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum,* 4, Stuttgart 1959, szp. 921–944; A. Hohlweg, *Ekphrasis,* [w:] *Reallexikon zur byzantinischen Kunst,* 2, Stuttgart 1971, szp. 33–75; *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zum Gegenwart,* oprac. G. Boehm, H. Photenhauer, München 1995. Por. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece,* [w:] Filostrat Starszy, *Obrazy,* tłum., wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski, Warszawa 2004, s. 13–87, tu s. 32–41. O obrazowaniu antycznych *ekphraseis* w sztuce Renesansu włoskiego zob. M.J. Marek, *Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos,* Worms 1985.

[2] O ikonografii *Potwarzy* – J.M. Massing, *Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie,* Strasbourg 1990; R. Varese, *Apelle, Botticelli e la „Calunnia": qualche considerazione,* [w:] *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Getti Perer,* red. M. Rossi, A. Rovetta, Milano 1999, s. 143–148. Por. Marek, op. cit., s. 22–24, il. 23–30.

[3] Lukian, *Dialogi*, tłum. K. Bogucki, W. Madyda, 2, Wrocław–Warszawa– Kraków 1962, s. 322.

[4] O twórczości Stradanusa – A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor,* Milano/Roma 1997, passim; M. Leesberg, *Introduction: Johannes Stradanus (1523 –1605) as a Designer of Prints,* [w:] eadem, *Johannes Stradanus*, red. H. Leeflang, Oudekerk aan den Ijssel 2008 (The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700; dalej jako: NHD), 1, s. xxix –li.

[5] Na temat twórczości Zeuksisa – T. Dohrn, *Zeuxis*, [w:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bilden-den Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 36, red. H. Vollmer, Leipzig 1947, s. 472–473; M.L. Bernhard, *Sztuka grecka V wieku p.n.e.,* Warszawa 1970, s. 449–455.

zamieszczonej w jednym z dialogów Lukiana z Samosat, zatytułowanym *Zeuksis lub Antioch*[6]. Temat obrazu, odtwarzany w sztuce Renesansu rzadziej niż dwie inne, najsłynniejsze *ekphraseis* retora z Samosat[7], był w czasach Zeuksisa absolutnie nowatorski, a Lukian podkreśla jego niezwykłość i oryginalność, czyniąc ją punktem wyjścia rozważań nad malowidłem: „Zeuksis, z mistrzów pędzla najznamienitszy, powszednich, oklepanych tematów (…) do dzieł swych nie brał albo tylko bardzo rzadko. Starał się zawsze nowy jakiś pomysł wprowadzić, a wymyśliwszy coś niebywałego, na tym okazywał cały swój talent malarski. Między innymi wpadł na zuchwały pomysł wymalowania hippokentaurzycy, w dodatku karmiącej dwa malutkie hippokentaurzątka, bliźnięta"[8]. Autor ekphrasis mówi również o „niezwykłym wrażeniu", jakie odniósł oglądając wierną kopię obrazu, który zatonął w podczas katastrofy statku. Osobliwość tematu podjętego przez Zeuksisa związana jest ze zmianą właściwości przypisywanych centaurom – we wcześniejszej tradycji ikonograficznej te mityczne hybrydy były przedstawiane niemal wyłącznie w brutalnych scenach centauromachii, eksponujących ich siłę, dzikość i gwałtowność. Ukazując w rodzajowym ujęciu epizod z ich życia rodzinnego, w którym dominująca rola przypada centaurowi-kobiecie, malarz lokuje je w sytuacji idyllicznej, uwydatniającej ludzkie cechy mieszańców: „Na bujnej murawie spoczywa, z nogami tylnymi wstecz wyciągniętymi, sama kentaurzyca, całym korpusem końskim zalegająca ziemię. Część niewieścia lekko się ku górze podnosi, wsparta na łokciu. Nogi przednie nie są tak jak tamte wyciągnięte, ponieważ leży ona nieco na boku: jedna przedstawiona jest w postaci klęczącej, z kopytem ku środkowi zagiętym, druga natomiast, w postawie wyprostowanej, ima się ziemi jak u konia, w chwili gdy ma się zerwać z pozycji leżącej. Jedno z dzieci trzyma w górze w ramionach i karmi na sposób ludzki, podając mu pierś kobiecą, drugie u boku ssie jak źrebię klacz. Ponad nimi, jakby na jakimś wyniesieniu, stoi centaur – widocznie mąż tej karmiącej – z dwóch stron owe maleństwa, i pogląda w dół śmiejąc się, widzialny nie cały, jeno do połowy końskiej. W prawej ręce trzyma do góry wyniesione szczenię lwie i potrząsa nim, jakby dla igraszki chciał te swoje dzieciaki nastraszyć."[9]

Zamieszczona w *Potwarzy* Botticellego wersja *Rodziny centaurów* uchodzi za najwcześniejszą interpretację tematu w sztuce nowożytnej. Nawiązując niewątpliwie do *ekphrasis* Lukiana, scena odbiega w niektórych szczegółach od literackiego pierwowzoru, a Jean-Michel Massing uważa, że malarz nie czytał tekstu, który *nota bene* nie był jeszcze w owym czasie przetłumaczony[10]. Również późniejsze, powstałe w ciągu XVI i XVII w. wyobrażenia tematu różnią się niejednokrotnie od lukianowego opisu. Jedną z najwierniejszych, a zarazem najwybitniejszych pod względem artystycznym ilustracji omawianego tekstu jest zachowany w Muzeum Pałacu w Wilanowie obraz Louisa de

[6] Lukian, op. cit., 2, s. 153–157.

[7] Są nimi wspomniana *Potwarz Apellesa,* do popularności której przyczyniła się niewątpliwie parafraza tekstu Lukiana, zamieszczona przez Albertiego w traktacie *O malarstwie* oraz opis obrazu Aetiona *Zaślubiny Roksany i Aleksandra,* zawarty w dialogu *Herodot albo Aetion* – Lukian, op. cit., 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 284. Por. Marek, op. cit., s. 17–18.

[8] Lukian, op. cit., 2, s. 154.

[9] Ibid.

[10] Massing, op. cit., s. 84. Zdaniem tego autora temat mógł Botticellemu zasugerować Antonio Segni, dla którego malowidło było przeznaczone, lub też inny humanista florencki.

Silvestre'a datowany na ok. 1732 r. (il. 1)[11]. Zasługa rozpoznania w nim obrazowej wersji ekfrazy Lukiana przypada Jerzemu Miziołkowi, który nie bez racji nazwał go „najpiękniejszą malarską „rekonstrukcją" dzieła Zeuksisa jaką dotąd wykonano"[12]. W swoim studium Miziołek dokonał przeglądu nowożytnych przedstawień tematu, zestawionych w większości na podstawie pionierskich opracowań Antonia Giuliano i Lucii Faedo[13]. Żaden jednak z cytowanych autorów nie wymienia dzieła, któremu przypada w dziejach ikonografii *Rodziny centaurów* pozycja wyjątkowa, a które jest ponadto w szczególny sposób związane z malowidłem Silvestre'a – posłużyło bowiem najprawdopodobniej jako jego wizualny wzór. Pracą tą jest miedzioryt Jana Collaerta II (1566–1628), wykonany, jak już wiemy, na podstawie rysunku Stradanusa[14] i opublikowany przez Philipsa Galle, najwybitniejszego antwerpskiego wydawcę rycin ostatniej tercji XVI stulecia[15].

Wyróżniająca się wysokimi walorami artystycznymi rycina powstała prawdopodobnie około połowy lat osiemdziesiątych XVI w. (il. 2). Przedstawiona w niej scena niezwykle dokładnie i wiernie odtwarza *ekphrasis* Lukiana. Dotyczy to zwłaszcza pozycji centaurzycy i rozmieszczenia centaurząt, z których jedno, karmione na kształt źrebięcia, w przeciwieństwie do swego odpowiednika w obrazie Silvestre'a, nawiązuje ściśle do retorycznego wzoru. Od literackiego opisu odbiega natomiast postać centaura, który nie stoi wyżej, „jakby na jakimś wyniesieniu", lecz na tym samym poziomie, co pozostałe osoby, a jego koński korpus został ukazany w osobliwym skręcie, tylne bowiem nogi zajmują pierwszy plan kompozycji, przednia zaś połowa ciała hybrydy umieszczona jest na dalszym planie przestrzennym i częściowo zasłonięta zboczem wzniesienia, na którym spoczywa centaurzyca. W ten sposób autor ryciny osiągnął swoisty kompromis pomiędzy chęcią ukazania całej postaci centaura, a wiernością wobec przekazu Lukiana, w którym stwór jest widoczny jedynie „do połowy końskiej".

Schemat postaci centaurzycy w miedziorycie Stradanusa i Collaerta zdradza reminiscencje ryciny lyońskiego rytownika czynnego w pierwszej połowie XVI w., znanego pod mianem

[11] *Louis de Silvestre 1676–1760: francuski malarz dworu Augusta II i Augusta III. Obrazy ze zbiorów polskich,* [kat. wyst., Muzeum Pałac w Wilanowie, 28 czerwca–30 września 1997], oprac. I. Voisé, Warszawa 1997, kat. 91. Odmienna w kilku szczegółach, pomniejszona wersja obrazu, własność Muzeum Narodowego w Warszawie, eksponowana jest w Pałacu Prezydenckim.

[12] J. Miziołek, *„Rodzina centaurów" Louis de Silvestre'a w Pałacach Prezydenckim i w Wilanowie. O recepcji ekphrasis Lukiana w polskiej kulturze artystycznej,* „Biuletyn Historii Sztuki", 65, 2003, nr 1, s. 41–54, tu s. 53; idem, *„Rodzina centaurów" w Muzeum Pałacu w Wilanowie, czyli o warszawskiej rekonstrukcji arcydzieła Zeuksisa,* [w:] idem, *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski,* Warszawa 2004, s. 33–59.

[13] A. Giuliano, *La Famiglia dei centauri. Ricerca su un tema iconografico,* [w:] *Studi di storia dell'arte in onore di Valeriano Mariani,* Napoli 1971, s. 123–130; reedycja [w:] idem, *Scritti minori,* Roma 2001 (Xenia antiqua, Monografie: 9), s. 103–112; L. Faedo, *Le immagini dal testo. Commento all'apparato iconografico,* [w:] *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte,* red. S. Maffei, Torino 1994, s. 129–142. O ikonografii tematu zob. także C. O. Pavese, *Zeuxis, Luciano e Sebastiano Ricci: la famiglia dei centauri,* „Arte Documento", 4, 1990, s. 152–155.

[14] Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie (dalej: Gab. Ryc. PAU), inw. 1872. Por. Baroni Vannucci, op. cit., poz. 692, 43; K. Krużel, *Katalog Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie. Szkoła niderlandzka XVI, XVII i XVIII w.,* 2: C, Kraków 2001, kat. 366; A. Diels, M. Leesberg, *The Collaert Dynasty,* red. M. Leesberg, A. Balis, Oudekerk aan den Ijssel 2005 (NHD), nr 1490; Leesberg, *Johannes Stradanus...,* nr 567.

[15] Reprodukowana tutaj odbitka reprezentuje późny, trzeci stan ryciny z adresem wydawniczym Johannesa Galle, wnuka Philipsa. Na temat tego ostatniego zob. m.in. M. Sellink, M. Leesberg, *Philips Galle*, 1–4, red. M. Sellink, Rotterdam 2001 (NHD).

Mistrza CC i utożsamianego tradycyjnie ze znanym portrecistą, Corneille'm de Lyon[16]. Warto podkreślić, że sztych francuskiego artysty, najprawdopodobniej znany Stradanusowi, został przez Jeana Adhémara określony jako ilustracja innej znakomitej *ekphrasis* antycznej, opisującej centaura płci żeńskiej, mianowicie tekstu Filostrata Starszego, prezentującego obraz zatytułowany *Centaurzyce*[17]. Podstawą takiej interpretacji był niewątpliwie fakt, że rycina, zamiast całej opisanej przez Lukiana grupy, przedstawia jedynie wyodrębnioną z niej kobietę-centaura karmiącą swoje dzieci. Wszystkie jednakże szczegóły kompozycji oraz ich porównanie z obydwoma dyskutowanymi tekstami potwierdzają zdecydowanie tezę Estelle Leutrat, która rozpoznała w miedziorycie Mistrza CC ilustrację lukianowego opisu *Rodziny centaurów* Zeuksisa[18]. Jest rzeczą znamienną, że również w sztuce francuskiej początku XVII w. pojawia się przykład nałożenia na siebie dwóch wspomnianych *ekphraseis* [19]. W ilustrowanym wydaniu francuskiego przekładu *Eikones* Filostrata, opublikowanym po raz pierwszy w 1614 r.[20], ekfrazie zatytułowanej *Les Centaureles* towarzyszy miedzioryt obrazujący niewątpliwie tekst retora z Samosat, uzupełniony jedynie dodatkowymi postaciami kobiet-centaurów, umieszczonymi na dalszym planie kompozycji[21]. Warto podkreślić, że dialog Lukiana jest jednym z bardzo nielicznych antycznych tekstów literackich, które opisują szczegółowo centaura płci żeńskiej – istotę nieobecną w klasycznej wersji mitu. Niezależnie od tego, czy uznamy *Eikones* Filostrata za odtworzenie realnie istniejących malowideł, czy też za zbiór czysto retorycznych ćwiczeń pozbawionych wizualnych wzorów[22], wydaje się prawdopodobne, że lukianowa *ekphrasis* nie pozostała bez wpływu na charakterystykę centaurzyc w opisie późniejszego autora. Podobnie bowiem jak Lukian, Filostrat akcentuje z upodobaniem urok i urodę niewiast-centaurów, ujawnione zarówno w ich ludzkiej, jak i zwierzęcej postaci[23].

Jest rzeczą oczywistą, że Louis de Silvestre malując swój obraz, studiował dokładnie tekst Lukiana; niemniej prawdopodobne wydaje się jednak, że głównym wizualnym źródłem inspiracji malarza była rycina Collaerta: kompozycja, rozmieszczenie postaci, a zwłaszcza układ ciała i pozycja centaurzycy w wilanowskim obrazie nawiązują niewątpliwie do antwerpskiego miedziorytu. Podobne do swoich poprzedników z graficznego pierwowzoru są również obydwa centaurzątka, postać zaś jednego z nich, umieszczonego na pierwszym planie pośrodku, jest – przy odmiennej gestykulacji – zwierciadlanym przetworzeniem

[16] J. Adhémar, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIe siècle,* 2, Paris 1939, s. 270.

[17] Ibid., s. 271, nr 10. O *Eikones* Filostrata zob. m.in. K. Lehmann-Hartleben, *The „Imagines" of the Elder Philostratus,* „The Art Bulletin", 23, 1941, s. 16–44; O. Schönberger, *Die "Bilder" des Philostratos,* [w:] *Beschreibungskunst...*, s. 157–176; Popowski, op. cit., passim.

[18] E. Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France: Lyon 1520–1565,* Genève 2007, s. 207–210.

[19] Warto tutaj nadmienić, że pisma Lukiana były niejednokrotnie wydawane drukiem wraz z *Obrazami* Filostrata i *Descriptiones* Kallistrata – Marek, op. cit., s. 2.

[20] *Images ou Tableaux de Platte Peinture des deux Philostrates sophistes grecs…Mis en François par Blaise de Vigenère…etc.,* Paris 1614.

[21] W. McAllister Johnson, *Prolegomena to the „Images ou tableaux de platte peinture" with an Excursus on Two Drawings of the School of Fontainebleau,* "Gazette des Beaux-Arts", mai–juin 1969, s. 277–304, tu s. 299, il. 52. Mc Allister Johnson przypisuje miedzioryt anonimowemu rytownikowi francuskiemu z kręgu Jaspara Isaca, nie wykluczając zarazem ewentualnego autorstwa tego ostatniego artysty. Por. Giuliano, op. cit. 2001, s. 109–110; Filostrat Starszy, op. cit., s. 198.

[22] O trwającej kilka stuleci polemice na ten temat – Popowski, op. cit., s. 41–48.

[23] Filostrat Starszy, op. cit., s. 199.

odpowiedniej postaci w kompozycji Stradanusa. Obraz i miedzioryt różnią się natomiast wizerunkiem centaura-ojca oraz nastrojem i interpretacją wydarzenia. W przeciwieństwie do „udramatyzowanej" sceny Silvestre'a, rycina utrzymana jest raczej w klimacie pogodnym, niemal idyllicznym – zabrakło w niej rysu zagrożenia i niepokoju, jaki w obrazie wilanowskim wyraża się w sposobie trzymania lwiątka przez centaura i w agresywnym zachowaniu małego drapieżnika, a także w przestrachu centaurzątka i obronnym geście jego matki. W miedziorycie, w którym, dokładnie według opisu Lukiana, centaur trzyma „szczenię lwie" we wzniesionej prawej ręce, zwierzątko, zaledwie dorównujące wielkością kotu, zwisa bezradnie z dłoni swego potężnego prześladowcy, który nie kryje uśmiechu, wyraz zaś twarzy jednego z centaurzątek – również zgodnie z tekstem *ekphrasis* – zdradza raczej zdumienie i zaciekawienie, niż trwogę.

O szczególnym znaczeniu miedziorytu Collaerta w dziejach ikonografii ekfrazy Lukiana stanowi nie tylko jego sugestywna i niezwykle wierna literackiemu wzorowi strona obrazowa, ale również i dodatkowe przesłanie, zawarte w towarzyszącym miedziorytowi komentarzu werbalnym[24]. Anonimowy czterowiersz łaciński nawiązuje otwarcie do dialogu retora z Samosat, podkreślając zarazem rolę twórców ryciny w ocaleniu i kontynuacji obrazowej tradycji antycznej. Autor wiersza, zwracając się do patrzącego, mówi bowiem:

„Spojrzyj na dzieło Zeuxisa, które, jak wieść głosiła, zatonęło w morzu,
Ocalone ręką artysty wbrew losom nieprzychylnym.
Kunsztowne to bowiem wieku naszego *ingenia*
Zastępują *ingenium*, które czas żarłoczny z falą pospołu pochłania."[25]

Akcentując zatem przemijalność dokonań artystycznych, autor wiersza przeciwstawia jej – będącą przywilejem sztuki – zdolność wskrzeszania antycznych obrazów, zapewniania zaginionym arcydziełom starożytnych dalszego trwania. Zauważalny w tej refleksji odcień dumy z umiejętności artystycznych własnej epoki przypomina obecną w myśli quattrocenta ideę *paragone* sztuki nowożytnej i antycznej[26].

Adresowany do widza komentarz werbalny towarzyszy również drugiej ze wspomnianych poprzednio rycin zaprojektowanych przez Stradanusa, odtwarzającej zaczerpnięty z literatury antycznej opis starożytnego dzieła sztuki, a zarazem nawiązującej do sceny zobrazowanej w *Potwarzy* Botticelllego. Relief zdobiący fryz jednego z filarów we florenckim obrazie ukazuje trójkę Kupidynów, bawiących się z całkowicie przez nich ujarzmionym lwem. Tym razem literackim źródłem przedstawienia nie jest obszerna ekfraza greckiego sofisty, lecz zwięzłe zdanie rzymskiego historiografa, Pliniusza Starszego, który w 36. Księdze swojej *Naturalis Historiae* zamieścił opis marmurowej grupy dłuta greckiego

[24] W reprodukowanej tutaj odbitce ze zbiorów Gab. Ryc. PAU inskrypcja jest, niestety, obcięta.

[25] „Adspice Zeuxis opus, quod fama erat aequore mersum,
Artifici salvum post mala fata manu.
Ingenia id nostri nam supplent daedala secli
Ingenio quod edax tempus et unda rapit." (tłum. MP-P).

[26] *O paragone* tej – Marek, op. cit., s. 12nn. Por. M. Rzepińska, *Wstęp*, [w:] L.B. Alberti, *O malarstwie.* oprac. M. Rzepińska, tłum. L. Winniczuk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. XXnn.

rzeźbiarza z I wieku przed Chrystusem, Arkesilaosa[27]: „Także Arkesilaosa wychwala Warron, przy czym donosi, iż sam posiadał jego marmurową grupę przedstawiającą lwicę i igrających z nią Kupidynów, z których jedni trzymali ją na sznurze, drudzy przymuszali do picia z rogu, inni nakładali jej buty; całość miała powstać z jednego bloku marmuru."[28]

To zdanie Pliniusza stało się źródłem inspiracji dla Stradanusa, który na jego podstawie wykonał nie zachowany rysunek, odtworzony w miedziorycie zatytułowanym *Amores naturales* przez znakomitego rytownika Theodoora Galle (1571–1633), syna i ucznia wydawcy sztychu, Philipsa[29] (il. 3). Lapidarny tekst rzymskiego pisarza, daleki od retorycznej wyrazistości i naoczności właściwej gatunkowi *ekphrasis,* wydał się twórcom ryciny najwyraźniej zbyt zwięzły. Została ona bowiem opatrzona wierszowaną inskrypcją autorstwa antwerpskiego filologa i humanisty, Cornelisa van Kiel, zwanego Kilianusem (1528–1607), który wzbogacił literacki pierwowzór kilkoma nowymi szczegółami:

„Przez uczonego Warrona sławione dzieło Arkesilaosa
Ta malowana tabliczka wybornie, o Widzu, opowiada.
W bloku marmuru wyryta jest dzika lwica
Przez Kupidynów skrzydlatych ze wszystkich stron otoczona.
Igrają z nią: jedni związaną i poganiają, i przytrzymują zarazem,
Inni rogiem pełnym trącają, iżby z niego piła.
Tamten na grzbiet się wdrapuje, ten ciągnie za ogon, ów biczem smaga,
Inny łapy kudłate w trzewiki odziewa.
Wszystko to rzeźbiarz w jednym wyciosał kamieniu;
Tak i jednemu Tobie, Arkesilaosie, chwała przypada."[30]

W przeciwieństwie zatem do autora wiersza towarzyszącego *Rodzinie centaurów,* Kilianus oddaje hołd jedynie artyście starożytnemu, nie zaś współczesnym sobie odtwórcom jego dzieła. A jednak właśnie w przypadku *Amores naturales* na kształt przedstawienia wpłynęła w bardzo znacznym stopniu inwencja projektanta ryciny. Wierszowana parafraza tekstu Pliniusza odpowiada bowiem dość dokładnie miedziorytowi, który przedstawia (niekiedy tylko aluzyjnie) wszystkie opisane przez Kilianusa działania Kupidynów, także

[27] O twórczości Arkesilaosa – G. Bröker, *Arkesilaos (IV),* [w:] K.G. Saur, *Allgemeines Künstler-Lexikon,* 5, München–Leipzig 1992, s. 103.

[28] Pliniusz Starszy, *O rzeźbie w marmurze (Naturalis historia XXXVI, 1–43),* tłum. M. Nagnajewicz, „Meander" 15, 1960, s. 490, w. 41. Por. Pliniusz, *Historia naturalna (Wybór),* tłum., komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław–Kraków 1961, s. 462.

[29] Gab. Ryc. PAU, inw. 2439. Por. Baroni Vannucci, op. cit., poz. 776; Leesberg, *Johannes Stradanus...,* poz. 284. Na temat Theodoora Galle m.in.: M. Sellink, *Galle Theodoor,* [w:] Saur, op. cit., 48, s. 12-13.

[30] „VARRONI docto celebratum opus Arcesilai,
Pulchre haec, Spectator, picta Tabella refert.
MARMOREO lapidj torua est incisa Leaena,
Parte omnj aligeris cincta Cupidinibus.
Colludunt: alij religatam vrgentque tenentque:
Obtrudunt cornu plenum alij, vnde bibat:
Dorsum alius scandit: caudam hic trahit: iste flagellat:
Villosos soccis calceat ille pedes.
HAEC lapidi Scalptor cum cuncta insculperis vni;
Vni etiam tibj laus, Arcesilae, venit." (tłum. M P-P).

i te, których zabrakło w tekście rzymskiego encyklopedysty. Znaczący jest fakt, że dwa z tych dodatkowych motywów zostały wcześniej zobrazowane w odpowiednim reliefie w *Potwarzy Apellesa* Botticellego. Ikonograficznym poprzednikiem putta wspinającego się na grzbiet lwicy jest postać Kupidyna dosiadającego lwa we wspomnianym fragmencie florenckiego obrazu. Warto tutaj zauważyć, że motyw ten ma również odniesienie do jednego z dialogów w *Rozmowach bogów* Lukiana, w którym Eros opowiada chełpliwie, iż niejednokrotnie odbywa przejażdżki na grzbiecie uległych lwów[31]. Relief w *Potwarzy* zawiera jeszcze jeden z motywów przedstawionych później w rycinie – Kupidyna smagającego drapieżnika batem. Jest bardzo prawdopodobne, że Stradanus, związany z dworem medycejskim i przez długie lata pracujący we Florencji, znał dzieło Botticellego i mógł z niego zaczerpnąć ideę przedstawienia dodatkowych wątków. Przemawiają też za tym niektóre elementy kompozycyjne miedziorytu, jak postać i usytuowanie chłoszczącego lwicę Kupidyna, które zdradzają – w wersji zwierciadlanej – pokrewieństwo z odpowiednim fragmentem reliefu w obrazie. Trzeba jednak podkreślić, że wersja tematu zaprezentowana w rycinie jest, przy wszystkich różnicach, znacznie wierniejsza wobec literackiego pierwowzoru niż relief we florenckim obrazie. Nie ulega też wątpliwości, że Stradanus nawiązał bezpośrednio do tekstu Pliniusza, podczas gdy Botticelli znał go być może „z drugiej ręki". Jednego tylko ze swoich Kupidynów wyposażył autor miedziorytu w kanoniczny atrybut boga (oraz bożków) miłości[32] – łuk i strzałę, skierowaną w stronę ujarzmionego zwierzęcia. Ten obiegowy motyw dopełnia oczywistej symboliki przedstawienia, ukazującego wszechwładzę Erosa, zdolnego obłaskawić dzikość drapieżnika. Tytuł ryciny, stanowiący prawdopodobnie aluzję do tytułu dzieła Pliniusza, pozwala współczesnym autorom określać ją jako alegorię miłości naturalnej[33].

Jakkolwiek autor wiersza odwołał się do dzieła Arkesilaosa, twórcy ryciny nie próbowali stworzyć iluzjonistycznego wizerunku grupy rzeźbiarskiej, lecz jedynie zobrazowali przedstawioną w niej anegdotę. Nie zmienia to faktu, że miedzioryt pozostaje jedną z rzadko w sztuce nowożytnej spotykanych ilustracji pliniuszowych opisów dzieł sztuki. Monumentalna praca rzymskiego encyklopedysty, która w znaczącym stopniu oddziałała na nowożytną teorię i historiografię sztuki[34], nieczęsto była wykorzystywana jako podstawa ikonograficznej rekonstrukcji starożytnych zabytków. Lakoniczne wzmianki Pliniusza inspirowały wyobraźnię artystów w stopniu znacznie mniejszym niż szczegółowe i barwne (choć niekiedy być może fikcyjne) opisy Lukiana czy Filostrata[35]. Miedzioryt Theodoora

---

[31] Lukian, op. cit., 2, s. 30. Przedstawienie Erosa dosiadającego drapieżnych zwierząt znane jest z ikonografii antycznej.

[32] O Erosach (Kupidynach) – A. Rumpf, *Eros (Eroten) II,* [w:] *Reallexikon für Antike und Christentum,* 6, Stuttgart 1966, szp. 312–342. O przedstawieniach Erosów w towarzystwie zwierząt w sztuce antyku – ibid., szp. 323–324.

[33] Tak zatytułowała miedzioryt Leesberg, op. cit., loc. cit.

[34] J. Białostocki, *Antyczne „topoi" w biografice artystycznej*, „Meander", 15, 1960, s. 226–230; idem, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500,* Warszawa 1978, s. 153–154.

[35] Do nielicznych znanych przykładów obrazowania pliniuszowych opisów dzieł sztuki należy fresk Giulia Romano w rzymskiej Villa Madama oraz rysunek artysty z kręgu Federica Zuccari; prace te odtwarzają obrazy Timantesa opisane w 35. księdze *Historii Naturalnej* – Marek, op. cit., il. 16, 20. Do zainteresowania artystów nowożytnych tymi tematami przyczynił się niewątpliwie fakt, że obydwa malowidła zostały również skomentowane przez Albertiego (*O malarstwie*, s. 19, 40).

Galle prezentuje niewątpliwie temat bardzo rzadki; na obecnym etapie poszukiwań nie potrafimy wskazać innych jego nowożytnych realizacji. Można tu jedynie nadmienić, że pokrewny, chociaż odmienny w szczegółach temat został w 1537 r. przedstawiony w miedziorycie włoskiego rytownika znanego pod mianem Monogramisty GF, który odtworzyć miał kompozycję Rafaela[36] (il. 4). Również i ta praca, o treściach symbolicznych bliskich niewątpliwie przesłaniu późniejszej ryciny, przedstawia zabawę Kupidynów z całkowicie obłaskawioną lwicą oraz lwiątkiem.

Obydwa miedzioryty projektu Stradanusa wykonane zostały przez wybitnych rytowników z warsztatu Philipsa Galle, grafika i wydawcy znanego z intelektualnych zainteresowań i upodobania do niecodziennych tematów. Galle dzielił te upodobania ze Stradanusem, który posiadał wybitną zdolność przekładania na język obrazowy przekazów literackich, w tym także tekstów antycznych[37]. Obydwaj też niejednokrotnie przedstawiali w swoich pracach sceny nigdy poprzednio nie obrazowane w sztuce. Lukianowy opis „zuchwałego pomysłu" Zeuksisa oraz rzadko odtwarzana notatka Pliniusza musiały wzbudzić szczególne zainteresowanie zarówno wydawcy, jak i inwentora. Erudycyjny charakter opisanych miedziorytów dopuszcza również hipotezę, że pomysłodawcą ich ikonografii mógł być florencki poeta i uczony, Luigi Alamanni (1558–1603), który począwszy od 1587 r. regularnie zlecał Stradanusowi wykonywanie rysunków do rycin[38]. Z inspiracji zrodzonych w Italii powstały prace zrealizowane w swej ostatecznej postaci przez artystów z północnego miasta, którego promieniowanie kulturalne, między innymi dzięki grafice, miało zasięg ogólnoeuropejski.

Skomentowane wyżej sztychy dostarczają znakomitego przykładu adaptacji dwóch odmiennych typów opisu dzieł sztuki, przekazanych przez literaturę antyczną. Lukianowa ekfraza znalazła w rycinie Stradanusa i Collaerta najwierniejszą bodaj ze swych nowożytnych wizualizacji, natomiast notatka Pliniusza stała się dla rysownika przedmiotem dość swobodnej interpretacji, dając w efekcie początek nowej, niezwykle rzadkiej formule ikonograficznej. Istotnym dopełnieniem przekazu obrazowego obydwu miedziorytów są towarzyszące im poetyckie komentarze; określając stosunek twórców rycin do tradycji artystycznej antyku, wpisują się one, jako skromny przyczynek, w dzieje nowożytnej myśli o sztuce.

---

[36] Gab. Ryc. PAU, inw. 35386.

[37] Artysta wykonał m. in. serię rysunków ilustrujących *Żywot Apoloniusza z Tyany* Filostrata Starszego, stanowiącą najprawdopodobniej jedyną realizację tematu – D. van Sasse van Ysselt, *Stradanus Drawings for the „Life of Apollonius of Tyana"*, „Master Drawings", 32, 1994, s. 351–359. Stradanus w swoich projektach rycin do popularnej serii polowań korzystał również z encyklopedycznych informacji Pliniusza.

[38] Van Sasse van Ysselt, op. cit., s. 358.

Lucien, Pline et Stradanus. Les antiques descriptions des oeuvres d'art et les gravures de l'atelier de Philips Galle

(Résumé)

Le présent article propose une analyse de l'iconographie des deux gravures sur cuivre, executées d'après les dessins de Johannes Stradanus (1523–1605) par les graveurs de l'atelier de Philips Galle, le plus célèbre éditeur d'estampes anversois du dernier quart du XVIe siècle. Ces gravures sont une sorte de reconstruction iconographique des monuments de l'art grecque perdus, réalisée d'après les antiques sources littéraires. La première estampe représente une *Famille de centaures* et sert d'illustration à l'*ekphrasis* de Lucien de Samosate décrivant le tableau de Zeuxis; la seconde – un groupe de Cupidons jouant avec une lionne, allusion à la sculpture d'Arcésilas, décrite par Pline l'Ancien dans son *Histoire Naturelle*. Ces deux scènes, rarement représentées dans l'art, figurent aussi dans la célèbre *Calomnie d'Apelle*, par Botticelli (1494/95).

Les gravures en question offrent un exemple parfait de l'adaptation des deux façons différentes de décrire les oeuvres d'art léguées par la littérature antique. Dans l'estampe *La famille de centaures* par Stradanus et Jan Collaert II (environ 1585; il. 2) on retrouve l'une de plus fidèles visualisations modernes de l'*ekphrasis* detaillée de Lucien. En 1732 Louis de Silvestre s'en est inspiré dans son tableau conservé au Musée du Palais de Wilanów (il. 1). Stradanus, en revanche, interprète assez librement la lapidaire description de la sculpture d'Arcésilas fournie par Pline, ce qui donne impulsion à une formule iconographique très rare que Theodoor Galle propose dans sa gravure *Amores naturales* (environ 1590; il. 3). Les commentaires en vers qui accompagnent les deux estampes en constituent un important complément et témoignent de la façon dont les graveurs percevaient l'art antique. Le court poème latin qui accompagne la *Famille de centaures* est particulièrement importatnt: l'auteur y fait l'éloge des ingenia daedala des artistes de son temps, capables de remplacer le génie des anciens.

Małgorzata Pokorska-Primus

LUKIAN, PLINIUSZ I STRADANUS. O RECEPCJI ANTYCZNYCH OPISÓW DZIEŁ SZTUKI W RYCINACH Z WARSZTATU PHILIPSA GALLE

tekst: s. 223 – 231



1. Louis de Silvestre, *Rodzina centaurów*, olej, płótno, ok. 1732. Muzeum Pałac w Wilanowie (fot. Z. Reszka)



2. Jan Collaert II wg Johannesa Stradanusa, *Rodzina centaurów*, miedzioryt, ok. 1585 (?).
Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie (fot. Zbigniew Kos)



3. Theodoor Galle wg Johannesa Stradanusa, *Amores naturales*, miedzioryt, ok. 1590 (?).
Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie (fot. Zbigniew Kos)



4. Monogramista GF wg Rafaela (?), *Kupidyny bawiące się z lwicą*, miedzioryt, 1537. Gabinet Rycin Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie (fot. Zbigniew Kos)

MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWATORSTWEM: WCZESNA ARCHITEKTURA JEZUITÓW*

Towarzystwo Jezusowe, zakon utworzony przez Ignacego Loyolę i w 1540 r. zatwierdzony przez papieża Pawła III, powstało w ramach ruchu reformy Kościoła, a dzięki składanemu przez profesów (kapłanów o długim stażu zakonnym i wysokich kwalifikacjach) dodatkowemu ślubowi bezwzględnego posłuszeństwa papieżowi, a także dzięki silnie scentralizowanej – na wzór militarny – strukturze organizacyjnej, stało się ważnym instrumentem kontrreformacji. Celem zakonu była działalność na rzecz Kościoła, służąca poszerzaniu jego wpływu i utrwalaniu dominacji przez umacnianie w wierze katolików, przywracanie na łono Kościoła heretyków i nawracanie pogan. W tym celu jezuici kładli nacisk na wszechstronną aktywność duszpasterską adresowaną do wszystkich warstw społecznych, w tym zwłaszcza na kaznodziejstwo, udzielanie sakramentu pokuty i inspirowanie kultu Eucharystii, na prowadzenie dyskusji teologicznych i polemik religijnych, na działalność dydaktyczną i wychowawczą wśród młodzieży, wreszcie na prowadzenie misji zamorskich. Zakon rozwijał się wyjątkowo szybko: w momencie śmierci założyciela w 1556 r. liczba jego członków wzrosła z pierwotnych 10 do 938, a do końca XVI stulecia osiedlił się w niemal wszystkich krajach europejskich – poza Turcją, Rosją, Skandynawią, Brytanią i paroma mniejszymi państwami protestanckimi – i założył placówki misyjne w Indiach, Japonii i Chinach oraz w Ameryce Południowej i Środkowej; w kolejnych dekadach działalnością objął też inne kraje. Wyjątkowo żywy rozwój Towarzystwa Jezusowego musiał spowodować znaczny ruch budowlany dla jego potrzeb.

Wyciąganie daleko idących wniosków z centralistycznej struktury zakonu i błędna interpretacja formy rzymskiego kościoła Gesù (uznanie za pierwotną późniejszej o sto lat malarsko-rzeźbiarskiej dekoracji wnętrza) doprowadziły do pojawienia się w drugiej połowie XIX w. przeświadczenia o istnieniu „stylu jezuickiego", identyfikowanego z pełnym barokiem. Choć rychło weryfikowane dzięki szczegółowym badaniom, przeświadczenie to we wciąż modyfikowanej wersji przetrwało przez dziesięciolecia. Dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku zostało ono definitywnie odrzucone; w polskiej literaturze jego krytykę przeprowadził Jerzy Paszenda SJ w 1967 r.[1]

Jednak pewne przesłanki wskazują na możliwość kształtowania się w jakimś zakresie cech wspólnych w budowlach jezuickich. Taką sugestię daje występujące w źródłach pojęcie *il modo nostro* (nasz sposób), oznaczające kryteria, do których należy dostosować nowe budowle, a przede wszystkim narzucony w 1566 r. wymóg przesyłania do Rzymu projektów w celu zatwierdzenia ich do realizacji przez generała zakonu (a w praktyce –

* Pierwsza wersja niniejszej pracy została przedstawiona w 2006 r. na sesji „Archikatedra lubelska – zabytek sztuki i kultury polskiej. Historia, badania i konserwacja" w Lublinie. Drowi Andrzejowi Betlejowi dziękuję za koleżeńskie udostępnienie prywatnego księgozbioru i interesujące uwagi.

[1] J. Paszenda, *Problem stylu w architekturze jezuickie*j, „Biuletyn Historii Sztuki", 29, 1967, s. 146-156, tam wcześniejsza literatura; idem, *Losy tak zwanego stylu jezuickiego*, „Biuletyn Historii Sztuki", 62, 2000, s. 163-174. Zob też m.in.: G.A. Bailey, *„Le style jésuite n'existe pas": Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts*, [w:] *The Jesuits: Culture, Science, and the Arts*, red. J.W O'Malley i in., Toronto 1999, s. 38-89; G. Sale, *Pauperismo architettonico e architettura gesuitica. Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma*, Milano 2001, s. 27-51.

przez głównego architekta)[2]. Swoistej unifikacji mogłoby sprzyjać częste posługiwanie się (ze względów praktycznych!) architektami-jezuitami, w miarę potrzeb przerzucanymi z jednej prowincji zakonnej do drugiej. Kłopoty organizacyjne i koszty związane z wysyłką wykonanych na miejscu projektów nowych budowli do Rzymu w celu ich zatwierdzenia skłoniły niektóre lokalne władze zakonu do prośby o nadsyłanie ich „z centrali". Ten oddolny postulat, przychylnie przyjęty przez generała zakonu Everarda Mercuriana, próbował zrealizować naczelny architekt Towarzystwa – Giovanni De Rosis, opracowując w 1580 r. wzorcowe projekty kościołów (il. 1). Zarządzenie generała Claudia Acquavivy z 1613 r. o przysyłaniu do zatwierdzenia rysunków projektowych w dwóch egzemplarzach, z których tylko jeden miał być zwrócony nadawcy, doprowadziło do powstania w Rzymie bogatego archiwum projektów, umożliwiającego ich ewentualne ponowne wykorzystanie. Z drugiej jednak strony takie przesłanki, jak bardzo częsta radykalna ingerencja fundatora, przesądzającego o ostatecznym wyglądzie budowli, czy znana elastyczność zakonu, łatwo dostosowującego formy swej działalności do zastanych lokalnych warunków, nawet tak odmiennych, jak w egzotycznych krajach misyjnych Dalekiego Wschodu, świadczą przeciwko tezie o tworzeniu się w ramach architektury jezuickiej jakiejś wspólnoty s t y l u. Sprawa natomiast ewentualnego powstania szeroko akceptowanego w ramach Towarzystwa t y p u budowli zakonnej (zwłaszcza kościoła) bądź tylko istnienia filiacji łączących niektóre realizacje, wymaga krytycznej analizy[3].

Wszelkie oficjalne dokumenty zakonne dotyczące budowli jezuickich odwołują się wyłącznie do walorów praktycznych: właściwego usytuowania, gwarantującego zdrowe warunki życia i pełną możliwość realizacji celów działalności, należycie mocnej konstrukcji, wreszcie odpowiedniego programu użytkowego i zgodności poszczególnych elementów budowli z ich funkcją. Brak natomiast jakichkolwiek wskazówek estetycznych; jedyna znana uwaga dotycząca wyglądu zabudowań klasztornych mówi tylko, iż pod względem okazałości winny się one różnić od pałaców. Do tych czysto praktycznych aspektów odnosi się też pojęcie *il modo nostro* i tylko pod tym kątem widzenia analizowano w Rzymie nadesłane projekty. Z kolei De Rosisa zespół sześciu wzorcowych projektów kościołów odznacza się różnorodnością wykluczającą typizację, a pomysł ich rozpowszechniania zarzucono ze względu na trudność każdorazowego dostosowywania ich do lokalnych warunków. W dość rzadkich przypadkach ponownego wykorzystania w innym miejscu wcześniejszych projektów budowli inicjatywa najczęściej wychodziła od lokalnych przełożonych. Nic więc nie wskazuje na odgórne podejmowanie innych niż projekty De Rosisa prób unifikacji architektury zakonu.

Pragmatyczny stosunek jezuitów do architektury łączył się z uwzględnianiem czynnika

[2] O problemach projektowania budowli jezuickich, zatwierdzaniu projektów i próbach standardyzacji J. Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris*, Rome 1960, zwł. s. 6*-18* (rozdz. *Origines des plans*), 60*-68* (rozdz. *Les plans des églises et le „modo nostro"*); też m.in. S. Benedetti, *Fuori dal classicismo. Sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma 1984, s. 67 nn. (rozdz. *Tipologia, ragionevolezza e pauperismo nel "modo nostro" dell'architettura gesuitica*).

[3] R. Bösel, *Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden*, „Römische Historische Mitteilungen", 31, 1989, s. 239-253; idem, *Grundsatzfragen und Fallstudien zur jesuitischen Bautypologie*, [w:] *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der österreichischen Ordenprovinz der „Gesellschaft Jesu" im 17. und 18. Jahrhundert*, red. H. Karner, W. Telesko, Wien 2003, s. 193-209.

ekonomicznego, z daleko posuniętą oszczędnością. Dlatego, często osadzani przy jeszcze gotyckich kościołach, ich formę modyfikowali zwykle dopiero przy okazji prac budowlanych, spowodowanych innymi potrzebami praktycznymi. Tak działo się np. w przypadku kościoła kolegium (od 1623 domu profesów) Am Hof w Wiedniu, pozyskanego przez jezuitów już w 1551 r., którego wnętrze zmodyfikowano w duchu nowożytnym po pożarze z 1607 r., a fasada budowli uzyskała monumentalne barokowe formy dzięki hojności cesarzowej Eleonory dopiero w latach 1657–1662, a więc w czasach, kiedy jezuici zarzucali już kontrreformacyjną surowość swej architektury[4].

Konserwatyzm estetyczny jezuitów, a także charakterystyczny dla nich swoisty konformizm, skłaniający do dostosowania się do zastanej sytuacji, tak przydatny w misjonarskiej aktywności zakonu, sprzyjały przejmowania nawet w nowo wznoszonych kościołach późnogotyckich form miejscowej architektury. Przykładem takiej realizacji może być kościół jezuicki w Kolonii, projektowany w 1618 r. przez Christopha Wamsera (il. 2)[5]. Taka tendencja, widoczna w budownictwie zakonu co najmniej do połowy XVII w., dominowała na terenach o silnie zakorzenionej tradycji gotyckiej: w północnych Niemczech, Niderlandach, niektórych regionach Francji czy Półwyspu Pirenejskiego. Na obszarach, gdzie działalność jezuitów adresowana była także do miejscowych protestantów, takie włączenie się w lokalną późnośredniowieczną tradycję budowlaną pozwalało uniknąć drażnienia ich formami kojarzonymi z papieskim Rzymem.

Inaczej przedstawiała się sytuacja w Italii, gdzie nie tylko nowożytne formy architektury zadomowiły się już od kilku pokoleń, ale także tradycja gotycka była raczej słaba. Jednym z najwcześniejszych, a zarazem najważniejszym przedsięwzięciem architektonicznym była budowa w Rzymie siedziby władz zakonu: domu profesów z kościołem pod wezwaniem Jezusa (Gesù)[6]. Zgodnie z regułą zakonną dom profesów nie może posiadać majątku i utrzymuje się wyłącznie z jałmużny, toteż wszelkie dotyczące go inicjatywy budowlane są całkowicie uzależnione od pozyskania fundatora. Rzymska *fabrica ecclesiae*, prowadzona w latach 1568–1584, stała się modelowym przykładem ciągłych sporów i tarć między jezuitami i ich naczelnym architektem Giovannim Tristano z jednej, a fundatorem kard. Alessandrem Farnese, nepotem Pawła III, i jego budowniczym nadwornym Jacopem Barozzim da Vignola z drugiej strony, szczęśliwie prowadzących do powstania wybitnego dzieła architektury.

Już w 1550 r. jezuici rozpoczęli starania o budowę nowej siedziby, ale trudności z wykupem gruntów opóźniały sprawę. Choć kard. Farnese podjął się fundacji już w 1561 r., to jednak – wbrew naleganiom zakonników – budowę rozpoczęto dopiero siedem lat później,

[4] H. Karner, *Die drei Wiener Bauanlagen der Jesuiten: Topographie und Wirkung*, [w:] *Die Jesuiten in Wien...*, s. 39-46.

[5] R. Bösel, *Jesuit Architecture in Europe*, [w:] *The Jesuits and the Arts. 1540-1773*, red. J.W. O'Malley, G.A. Bailey, Philadelphia 2003, s. 100-102.

[6] P. Pirri, *Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica*, Roma 1955, s. 138-159; A. Małkiewicz, *Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki", 8, 1970, s. 5-98 (przedruk w: idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 71-147); K. Schwager, *La chiesa del Gesù del Vignola*, „Bolletino del Centro Internazionale di Studi sull'Architettura »Andrea Palladio«", 19, 1977 [1980], s. 251-271; Sale, op. cit., s. 53-96.

po uzyskaniu wystarczająco rozległego terenu. Wymagania zakonu co do wyglądu kościoła były – jak się zdaje – skromniejsze, a możliwości twórcze Tristana, pochodzącego z Ferrary i kontynuującego tamtejsze, raczej prowincjonalne tradycje architektoniczne, dość ograniczone. Uwzględniając niektóre postulaty jezuitów Farnese narzucił im swoją wizję świątyni. Formułując wobec Vignoli pewne założenia wstępne (wysokość budżetu; usytuowanie kościoła fasadą do placu, a bokiem do ulicy; korpus jednonawowy z kaplicami bocznymi; nawa sklepiona), pozostawił mu swobodę wyboru form, zobowiązując go jednak do przedkładania wszystkich rysunków projektowych do zatwierdzenia (i tak odrzucił – jako zbyt kosztowny – jego projekt fasady z wieloma posągami, w którego miejsce zamówił nowy projekt, ostatecznie zrealizowany, u Giacoma Della Porty, później, po śmierci Vignoli, kierującego budową). Fundator narzucił więc jezuitom niewątpliwie sposób usytuowania kościoła na uzyskanym terenie oraz przesklepienie nawy, a nie nakrycie jej – jak oni chcieli, kierując się rzekomymi względami akustyki – stropem. Niejasna natomiast jest sprawa wyboru typu korpusu przedniego: ze względów praktycznych (jednorodna przestrzeń) jezuici byli zwolennikami schematu jednonawowego i posługiwali się nim już wcześniej w swych projektach Gesù, jednak dobitne podkreślenie przez Farnesego zastrzeżenia, aby kościół nie miał trzech naw, lecz tylko jedną z kaplicami bocznymi, zdaje się sugerować, że ostatecznie proponowali oni jednak taką właśnie, trójnawową formę.

W rezultacie powstał układ przestrzenny idealnie odpowiadający potrzebom funkcjonalnym świątyni jezuickiej (il. 3). Wzniesiony na planie kompozytowym, utworzonym z prezbiterialnego członu centralnego (krzyż grecki wpisany w kwadrat, system pięciu kopuł) i członu podłużnego (nawa z trzema parami kaplic), dzięki zwartej przestrzeni nawy, transeptu i prezbiterium, tworzących schemat krzyża łacińskiego o wyjątkowo krótkich ramionach, podporządkowany centralizującej tę przestrzeń dominancie kopuły nad przęsłem skrzyżowaniu naw, nowy kościół swą formą czytelnie wyrażał treści chrystologiczne. Tak ukształtowana główna przestrzeń, zapewniająca tłumnie zgromadzonym wiernym pełną widzialność i słyszalność celebransa przy głównym ołtarzu i kaznodziei na ambonie, umożliwiała wciągnięcie widzów w rozgrywające się w świątyni liturgiczne *theatrum* służące religijnej perswazji. Podobną funkcję dla mniejszej liczby uczestników mógł pełnić transept z ołtarzami przy obu ścianach czołowych. Odizolowane kaplice boczne przeznaczone były na dewocję prywatną i na wysłuchiwanie spowiedzi; zwłaszcza okrągła kaplica usytuowana od północy przy prezbiterium, mieszcząca w ołtarzu otoczony czcią obraz *Madonna della strada*, służyła indywidualnej modlitwie. Przesklepione płaskimi kopułkami okrągłe wewnętrzne przedsionki, przylegające od zachodu do ramion transeptu, umożliwiały dostęp do kościoła z sąsiedniej ulicy (przedsionek północny) i z zabudowań klasztornych, mieszczących w sobie także zakrystię (przedsionek południowy). System wąskich przejść między kaplicami bocznymi umożliwiał w czasie celebry dyskretne przemieszczanie się we wnętrzu.

Znany nam dzięki przekazom ikonograficznym, ukazującym wygląd wnętrza kościoła przed powstaniem w latach 1672–1679 bogatej dekoracji malarskiej Giovanniego Battisty Gaullego zw. Baciccia i stiukowej Antonia Raggiego, pierwotny styl architektury – oszczędny, oschły, surowy, pozbawiony ozdób i monumentalny – również zgadzał się z postulatami ubóstwa i praktyczności, głoszonymi przez jezuitów (il. 4).

Funkcjonalny program rzymskiego kościoła, walory symboliczne planu (krzyż) oraz surowy styl jego architektury znakomicie realizowały ideał świątyni kontrreformacyjnej, określony przez mediolańskiego arcybiskupa kard. Karola Boromeusza w skierowanych do kleru diecezji *Instructionum fabricae et supellectillis ecclesiasticae libri II*, opublikowanych w 1577 r., a więc wtedy, gdy budowa rzymskiego kościoła jezuitów już zbliżała się do końca. Nic więc dziwnego, że dzięki aktualności funkcjonalnych rozwiązań wnętrza kościół ten stał się wzorem, chętnie naśladowanym także poza zakonem. Inną sprawą jest wyjątkowo szerokie rozpowszechnienie się schematu fasady kościoła Gesù, zarówno w wariancie projektowanym przez Vignolę, jak i w zrealizowanym według projektu Della Porty, często zresztą w nawiązaniu do nielicznych wcześniejszych, a zwłaszcza do późniejszych, niekiedy uproszczonych rzymskich rozwiązań tego schematu.

Równocześnie z rzymskim kościołem Gesù powstawał kościół San Fedele domu profesów w Mediolanie[7]. Budowa, rozpoczęta w 1569 r. przez Pellegrina Tibaldiego (Pellegriniego), ciągnęła się etapami przez ponad sto lat. Tworząc zwartą przestrzeń nawy, złożonej z dwóch mocno wydzielonych kwadratowych przęseł i poszerzonej przez wnęki ołtarzowe w ścianach bocznych (il. 5), Tibaldi zrealizował – w inny sposób niż Vignola – jezuicką koncepcję salowego wnętrza, umożliwiającego świadome uczestnictwo wiernych w obrzędach prowadzonych przez celebransa i kaznodzieję. W północnych Włoszech kościół mediolański stał się konkurencyjnym wobec rzymskiego wzorcem dla świątyń zakonu, jednak dopiero poczynając od schyłku XVII w., toteż w tej roli nie wchodzi w zakres naszych rozważań[8].

Z uwagi na skomplikowane formy strukturalne monumentalny kościół Gesù w Rzymie tylko wyjątkowo mógł być w pełni naśladowany[9]. Po raz pierwszy zrobili to konkurenci jezuitów, teatyni, w swym rzymskim kościele Sant'Andrea della Valle, wznoszonym od 1591 r. według projektu Giacoma Della Porty (il. 6–7)[10]. Zachowując wszystkie elementy układu przestrzennego wzorcowej budowli, wnętrze kościoła teatynów dzięki uwysmukleniu proporcji i wprowadzeniu konsekwentnego systemu przęseł wydzielonych zdwojonymi pilastrami, za pośrednictwem załamań belkowania znajdującymi kontynuację w zdwojonych gurtach sklepienia, uzyskało odmienny, bardziej nowoczesny wyraz stylowy. Na przełomie XVI i XVII stulecia układem przestrzennym Gesù inspirowano się też w pierwszych rzymskich kościołach karmelitów bosych: Santa Maria della Scala (Ottaviano Mascherino – od 1597) i Santa Maria della Vittoria (Carlo Maderno – od 1608)[11]. Ten układ wielokrotnie naśladowano później w kościołach karmelickich w całej Europie, najczęściej w zredukowanej formie: bez transeptu lub o korpusie przednim ograniczonym do dwóch przęseł.

Rzadziej natomiast pełniejsze nawiązania do wzorca Gesù zdarzały się w kościołach

[7] S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele in Milano: invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994.

[8] R. Bösel, *Die Nachfolgebauten von S. Fedele in Mailand*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 37, 1984, s. 67- 87, 221-222.

[9] Małkiewicz, *Układ przestrzenny*..., s. 138-146.

[10] H. Hibbard, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, „The Art Bulletin", 43, 1961, s. 289-318.

[11] M. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII-XVIII wieku*, Warszawa 1991, s. 98-112.

jezuitów[12]. Najwcześniejszym przykładem w obrębie zakonu, a zarazem pierwszym powtórzeniem tego wzorca poza Italią, jest kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie (il. 8-9). Budowany w latach 1597–1599 przez Józefa Britiusa, zapewne według projektu nadesłanego z Rzymu (Giovanni De Rosis?), przez Jana Marię Bernardoniego został niemal ukończony (bez kopuły) w stanie surowym już w 1605 r., kiedy to w Rzymie stały zaledwie dwa przęsła korpusu kościoła Sant'Andrea della Valle, którego budowę rozpoczęto wcześniej niż krakowskiego. Nasza świątynia, o nieco uproszczonym w stosunku do wzoru układzie przestrzennym (brak przyległych do transeptu okrągłych pomieszczeń komunikacyjnych po bokach nawy i okrągłych kaplic przy prezbiterium), dzięki zastosowaniu struktury przęsłowej była bardziej odeń zaawansowana stylowo. Swym surowym, niemal całkiem pozbawionym dekoracji, eleganckim wnętrzem przywołuje pierwotny nastrój kościoła rzymskiego domu profesów. O świadomym naśladowaniu tego kościoła, prawie jego kopiowaniu, świadczy też fasada krakowskiej budowli, nawiązująca zarówno do odrzuconego projektu Vignoli jak i do wykonanej fasady Della Porty. Warto dodać, że niezrealizowaną wcześniejszą wersję projektu kościoła ŚŚ. Piotra i Pawła, o nieco odmiennym układzie przestrzennym, wykorzystano przy budowie świątyni domu profesów (Św. Kazimierza) w Wilnie (Jan Frankiewicz – od 1604).

Kolejne niemal pełne powtórzenia układu przestrzennego rzymskiego kościoła Gesù w świątyniach Towarzystwa Jezusowego pojawiły się dopiero pod koniec lat dwudziestych XVII stulecia. Od 1627 r. architekt-jezuita Orazio Grassi budował przy kolegium w Rzymie okazały kościół Sant'Ignazio (il. 10), ufundowany przez kard. Lodovica Ludovisiego, nepota Grzegorza XV, papieża, który pięć lat wcześniej kanonizował założyciela zakonu[13]. I tu, tak jak w kościele krakowskim, pominięte zostały wewnętrzne okrągłe przedsionki przy transepcie, natomiast – inaczej niż w Krakowie – za rzymskim pierwowzorem powtórzono okrągłe kaplice przy prezbiterium.

Mniej wiernie nawiązał do rzymskiego pierwowzoru francuski architekt-jezuita Étienne Martellange w projektach kościoła paryskiego domu profesów Saint-Paul-Saint-Louis[14], którego kamień węgielny w 1627 r. położył Ludwik XIII. O ile plan kościoła raczej wiernie powtarza wzór Vignoli, o tyle wnętrzu odmienny charakter nadają późnogotyckie w wyrazie wysokie empory, obiegające całe wnętrze (il. 11).

W tych wczesnych kościołach jezuickich naśladowanie głównej świątyni zakonu nie było zabiegiem wyłącznie formalnym, lecz niosło też przesłanie ideowe. Dwa z nich – w Krakowie i Paryżu – to fundacje królewskie w stolicach dwóch ważnych państw, liczących się w polityce europejskiej, toteż ich ostentacyjna „rzymskość" stanowiła polityczną deklarację fundatorów, a zarazem służyła propagandzie znaczenia zakonu Z kolei rzymski kościół Sant'Ignazio, będący członem głównej jezuickiej instytucji dydaktycznej – *Collegio Romano*, a zarazem dedykowany – jako pierwszy – świętemu założycielowi Towarzystwa Jezusowego, miał dla zakonu wyjątkowe znaczenie.

---

[12] A. Małkiewicz, *Kościół ŚŚ. Piotra i Pawła w Krakowie – dzieje budowy i problem autorstwa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki", 5, 1967, s. 43-86 (przedruk w: idem, *Theoria et praxis*..., s. 188-238, o zależności od *Gesù* s. 212-230); idem, *Układ przestrzenny*..., s. 138-144.

[13] R. Bösel, *Orazio Grassi architetto e matematico gesuita. Un album conservato nell'Archivio della Pontificia Università Gregoriana a Roma*, Roma 2004, s. 108-169.

[14] P. Moissy, *Les églises des Jésuites de l'ancienne Assistance de France*, Rome 1958, 1, s. 249-251.

Gdy jednak rektor jezuickiego kolegium w Douai, podejmując budowę kościoła, zwrócił się w 1583 r. do generała z prośbą o kopię projektu Gesù, otrzymał z Rzymu inny plan, nie mający nic wspólnego z pożądanym wzorem. Projekt kościoła domu profesów w Antwerpii (1613?), wzorowany na rzymskiej świątyni, nie uzyskał akceptacji władz zakonu[15]. Co więcej, władze centralne wielokrotnie sprzeciwiały się budowie kopuł jako zbyt kosztownych i technicznie trudnych do realizacji. W praktyce więc niemal pełne naśladowanie w kościołach jezuickich układu przestrzennego Gesù długo było przez władze Towarzystwa ograniczane do wyjątkowych przypadków. W tej sytuacji w obrębie zakonu częściej powtarzano tylko niektóre elementy wypracowanego w Rzymie schematu układu przestrzennego. Redukcja modelu zwykle obejmowała rezygnację z transeptu, sporadycznie zaś z samej tylko kopuły. Inspiracja ograniczała się więc często do powtórzenia wypróbowanego funkcjonalnego układu sklepionej nawy z szeroko otwartymi do niej kaplicami, nie zawsze komunikującymi się między sobą, i krótkiego prezbiterium.

Wiele takich zredukowanych naśladownictw powstało w Italii, częste były one też we Francji, gdzie realizował je m.in. Martellange, a pojawiały się również w innych krajach[16]. W Monachium kościół domu profesów Michała Archanioła, budowany od 1583 r. przez Friedricha Sustrisa, schematem rozległej sklepionej nawy z kaplicami bocznymi i emporami nad nimi nawiązuje do rzymskiego wzorca (il. 12)[17]. Dodane w 1591 r. (Giuseppe Valeriano?) przęsło z wysokimi kaplicami tworzącymi jakby transept zdaje się wzmacniać tę zależność. Z kolei fasada (il. 1), realizująca w nowożytnych formach gotycki schemat fasady szczytowej, stanowi ruszt dla bogatego programu treściowego, wyrażanego przez posągi rozmieszczone w niszach. Takie połączenie wnętrza o rzymskiej genezie z fasadą wywodzącą się z miejscowych tradycji powtórzono później parokrotnie w jezuickich kościołach Bawarii. Podobną rolę na większą skalę odegrał kościół kolegium jezuitów (obecnie uniwersytecki) w Wiedniu (od 1623)[18]. Tutaj „rzymskie" wnętrze korpusu przedniego łączy się z wysmukłą, dwuwieżową fasadą (il. 14), inicjując typ rozpowszechniony w następnych dekadach w krajach habsburskich – w Austrii, Czechach i na Śląsku, podejmowany także poza obrębem zakonu.

Podsumowując powyższe wywody należy stwierdzić, że kościoły jezuitów – mimo scentralizowanego administrowania budownictwem zakonu – odznaczają się wyjątkową rozmaitością. Silny pragmatyzm, połączony z pewnym konserwatyzmem i z elastycznością działania, często prowadził do wtapiania się budownictwa jezuitów w zastany krajobraz architektoniczny. Równocześnie jednak to właśnie w Towarzystwie Jezusowym, w jego rzymskim kościele domu profesów, wykrystalizował się ostatecznie schemat układu przestrzennego idealnie odpowiadający aktualnym potrzebom duszpasterstwa. Zainicjowany w ten sposób nowy typ architektoniczny rychło rozpowszechnił się, często w uproszczonej wersji, w całej

---

[15] Paszenda, *Problem stylu...*, s. 150.

[16] Bösel, *Jesuit Architecture...*, s. 77-79.

[17] J. Terhalle, *...ha della Grandezza de patri Gesuiti. Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München*, [w:] *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten* [kat. wyst.; Bayerisches Nationalmuseum], red. R. Baumstark, München 1997, s. 83-146; ibid., s. 375-390: katalog eksponatów odnoszących się do budowy kościoła.

[18] K. Mühlberger, *Universität und Jesuitenkolleg in Wien. Von der Berufung des Ordens bis zum Bau des Akademischen Kollegs*, [w:] *Die Jesuiten in Wien...*, s.21-37; Karner, op. cit., s. 46-54.

Europie, ale – paradoksalnie – głównie poza zakonem. Z kolei ograniczone inspirowanie się tym wzorem zapewniało nawet przeciętnym budowlom jezuitów pewien wyraz nowoczesności, a niekiedy łączenie w nich płynących z Rzymu impulsów z elementami lokalnej tradycji dawało początek nowym schematom o ograniczonym zasięgu oddziaływania.

W Polsce jezuici rychło uzyskali wielką popularność. Od osadzenia ich w Braniewie przez biskupa warmińskiego kard. Stanisława Hozjusza (1564) do końca XVI w. założyli aż osiemnaście placówek w szesnastu miastach Rzeczypospolitej, w tym trzy siedziby w stołecznym Krakowie. Tylko w ośmiu przypadkach osiedlili się przy nadanych im przez miejscowych biskupów gotyckich kościołach, które dopiero później – zwykle po upływie dziesięcioleci – przekształcano bądź zastępowano nowymi; w pozostałych przypadkach niezbędne było możliwie szybkie przystąpienie do budowy nowych świątyń[19]. Dało to silny impuls do rozwoju budownictwa sakralnego.

Niemal przez cały XVI wiek, a niekiedy nawet w następnym stuleciu, w Polsce modusem architektury sakralnej, reprezentowanej zresztą przez niezbyt liczne nowe kościoły, był gotyk, z rzadka łączony z rozwiązaniami w typie północnowłoskiego renesansu, jak w mazowieckich kościołach Jana Baptysty z Wenecji o specyficznych tunelowych wnętrzach, wzorowanych na malowanych perspektywach; formami nowożytnymi posługiwano się w zasadzie tylko w architekturze rezydencjonalnej, użyteczności publicznej (ratusze, arsenały itp.) i sepulkralnej (kaplice grobowe).

Ten stan rzeczy zmieniło podjęcie przez jezuitów budowy nowych świątyń. O najwcześniejszym ich kościele przy kolegium w Pułtusku, budowanym w latach 1567–1587 zapewne przez miejscowych budowniczych, a zburzonym w połowie XVII w., wiemy niewiele[20]. W następnych budowach zakonu uczestniczyli przybyli z Włoch już wspomniani wyżej dwaj architekci-jezuici: Józef Britius (Brizio) i Jan Maria Bernardoni, obaj wcześniej pracujący m.in. w Rzymie pod kierunkiem Giovanniego Tristana. Britius (ok. 1533–1604) w Polsce przebywał w latach 1575–1587 i 1590–1599, Bernardoni (1541–1605) – od 1583 do śmierci. Obaj wykonywali liczne projekty, nie zawsze zrealizowane, a równocześnie kierowali pracami o różnym zakresie w kilku domach zakonnych równocześnie; często nazwiska obu występują przy tych samych budowach, co – obok niedostatku informacji źródłowych i obok późniejszych przekształceń – utrudnia charakterystykę ich dorobku. Dziełem Britiusa jest kościół Św. Jana przy kolegium w Jarosławiu (1582–1594), którego pierwotna forma jest trudna do odczytania; według rekonstrukcji Paszendy sklepione jednonawowe wnętrze dzięki dwóm kaplicom tworzącym pseudotransept uzyskało formę krzyżową[21]. Później architekt wykonał kilka projektów dla krakowskich kościołów zakonu.

---

[19] J. Paszenda, *Geografia budowli jezuickich w Polsce*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 281, (przedruk w: idem, *Budowle jezuickie w Polsce. XVI-XVIII w.*, 1, Kraków 1999, s. 17).

[20] Idem, *Dawne zabudowania jezuickie w Pułtusku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 43, 1998, s. 217-230, [przedruk w:] idem, *Budowle...*, 2, 2000, s. 351-352.

[21] Idem, *Dzieje fundacji i budowy kościoła Św. Jana w Jarosławiu 1568-1598*, „Biuletyn Historii Sztuki", 33, 1971, s. 3-11, (przedruk w: idem, *Budowle...*, 1, s. 53-74); idem, *Jarosław, Lublin, Kraków – wczesne kościoły jezuickie*, [w:] idem, *Budowle...*, 3, 2006, s. 163, il. 74. Zob. też: A. Betlej, *Kilka uwag na temat projektów rozbudowy kościoła św. Jana w Jarosławiu autorstwa Giacomo Briana*, „Modus. Prace z historii sztuki', 5, 2004, s. 23-32.

Z Bernardonim łączy się trzy kościoły jezuickie: w Lublinie (1586–1604; obecna katedra – il. 15), Nieświeżu (1586–1593) i Kaliszu (1592–1597); ponadto dla innych domów jezuickich wykonywał on jakieś projekty (Poznań) bądź kierował fabryką kościoła (Kraków), a nawet – jako projektant i konsultant – uczestniczył w pracach poza zakonem[22]. Spośród trzech wymienionych kościołów tylko w przypadku nieświeskiego Bernardoni jest potwierdzony źródłowo jako autor projektu i kierownik budowy[23]. W Lublinie prowadził fabrykę kolegium zanim rozpoczęto wznoszenie kościoła i uczestniczył w zbiorowym projektowaniu świątyni wespół m.in. z Britiusem; wydzielenie udziału obu architektów w projekcie zdaniem Paszendy nie jest oczywiste[24]. W Kaliszu potwierdzony jest tylko sam fakt wykonania jakichś prac przez Bernardoniego. Rozpoczęcie po latach budowy kościoła bez wiedzy prowincjała i reminiscencje gotyckie w planie (czteroprzęsłowy korpus według schematu gotyckiej fary i trójboczne zakończenie prezbiterium) sugerują wykonanie projektu przez miejscowego budowniczego, jednak układ przestrzenny wnętrza i jego detal architektoniczny świadczą o rychłej poważnej ingerencji w ten projekt architekta-jezuity[25].

Nie wdając się w szczegółowe dyskusje o zakresie autorstwa Bernardoniego trzeba stwierdzić, że łączone z nim kościoły trzech jezuickich kolegiów wykazują wiele cech wspólnych. Plany dwóch z nich (Lublin i Nieśwież) – wraz z pomieszczeniami towarzyszącymi prezbiterium – wpisują się w prostokąt, poza który częściowo wysuwa się apsyda. Wnętrza wszystkich trzech świątyń prezentowały typ sklepionej, trójnawowej budowli bazylikowo-emporowej o trzech (w Kaliszu wyjątkowo czterech) przęsłach korpusu, z raczej krótkim prezbiterium o tej samej co nawa szerokości i wysokości, zakończonym apsydą; wyjątek stanowi kościół nieświeski, na żądanie fundatora wzbogacony o krótki transept z kopułą, nadający mu wygląd zbliżony do naśladownictw Gesù. Siatka porządków architektonicznych tworzy we wnętrzach tych kościołów strukturę przęsłową. We wszystkich trzech projektowano dwukondygnacjowe, porządkowe fasady o połączonych spływami kondygnacjach nierównej szerokości (tzw. typ Gesù), ale tylko w Nieświeżu taka fasada została zrealizowana i zachowała się do dziś w stanie pierwotnym. Proporcje wnętrza, użycie sklepień kolebkowych z lunetami, zamierzony schemat fasady, wprowadzenie na dużą skalę porządków architektonicznych przesądziły o nowożytnym wyrazie stylowym budowli sakralnych Bernardoniego, zrywających z tradycją gotycką.

Elementy strukturalne projektowanych przez Bernardoniego kościołów ukazują jednolitą koncepcję. Ich konsekwentne powtarzanie, nawet wtedy, gdy fundator – jak w Nieświeżu – narzucił projektantowi inne rozwiązania, zdaje się świadczyć o świadomie podjętej przez architekta próbie utworzenia lokalnego typu świątyni jezuickiej. Ten schemat najpełniej – jak się zdaje – został zrealizowany w kościele lubelskim, który jednak w poważnej

[22] J. Paszenda, *Bernardoni in Polonia*, [w:] *L'architetto Gian Maria Bernardoni SJ tra l'Italia e le terre dell'Europa centro-orientale*, red. S. Graciotti, J. Kowalczyk, Roma 1999, s. 23-38; T. Bernatowicz, *Le chiese del Bernardoni nel Ducato di Njasviž,* [w:] *L'architetto*…, s. 39-55.

[23] J. Paszenda, *Kościół Bożego Ciała (pojezuicki) w Nieświeżu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 21, 1976, s. 195-216, (przedruk w: idem, *Budowle*..., 1, s. 279-320).

[24] Idem, *Bernardoni*..., s. 26-28, tam wcześniejsza literatura. Ostatnio Paszenda jest skłonny przypisać projekt kościoła lubelskiego Britiusowi – zob. idem, *Jarosław, Lublin, Kraków*..., s. 165-166.

[25] Idem, *Fundacja prymasa Karnkowskiego dla jezuitów w Kaliszu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 29, 1984, s. 297-316, (przedruk w: idem, *Budowle*..., 1, s. 101-138).

mierze został przekształcony w latach 1752–1757 przez Franciszka Antoniego Koźmińskiego. Wygląd kościoła przed tą przebudową raczej wiernie ukazuje niepublikowana dotychczas kopia projektu (ewentualnie pomiar budowli) z 1620(?) r. w szkicowniku Jacopa Bastona w archiwum kamedułów na Bielanach (il. 15)[26]. Choć podjętą przez Bernardoniego próbę można uznać za interesującą, nie znalazła ona bezpośredniej kontynuacji.

[26] Data podana jest w notatce o śmierci Janusza Ostrogskiego, zamieszczonej – być może później dopisanej(?) – nad rysunkiem planu kościoła. Dokonana przez Jerzego Paszendę rysunkowa rekonstrukcja pierwotnego planu kościoła lubelskiego różni się od rysunku bielańskiego innym rozplanowaniem pomieszczeń przy prezbiterium oraz brakiem bocznych wejść w fasadzie – zob. idem, *Jarosław, Lublin, Kraków…*, il. 75.

Between Tradition and Innovation:
Early Jesuit Architecture
(Summary)

The Society of Jesus, founded by St Ignatius Loyola and approved in 1540 by Pope Paul III, became an important instrument of the Roman Catholic Church in its defence against the Reformation. Within a few decades the Jesuits established their seats in almost every European country, in the Americas, and even in the Far East. They owed their success to the centralized structure of the Order, high intellectual qualifications, exceptional zeal, and absolute obedience, but also to their adaptability to the local climatic conditions, customs, and traditions.

This also concerned Jesuit architecture, in which Gothic elements and motifs were still used in the 17th century, while in the countries with strong Protestant influence the forms which might be associated with papal Rome were avoided. At the same time the Jesuit architects, trained mainly in Italy, transplanted the current Italian style to their transalpine provinces. The diversity of the Order's buildings in which tradition coexisted with innovation led 20th century researchers to demolish the 19th century myth of "a Jesuit style", frequently identified with the High Baroque.

The question of the type (or types) of Jesuit church was another matter. The interior of the Church of Il Gesù (1568–1584) in Rome, designed by Vignola, fully met the Order's pastoral needs and at the same time embodied the functional ideal of a Counter-Reformation church; hence the adoption of its spatial disposition by other religious orders. However, the Jesuits themselves used this spatial arrangement only in churches of exceptional importance to the Order. The first such example was the Church of SS Peter and Paul in Cracow, founded by King Sigismund III Vasa. Subsequent more or less faithful imitations of the Gesù did not appear until thirty years later.

From the late 17th century a rival type of spatial arrangement, patterned on the Church of San Fedele in Milan, was popular in North Italian Jesuit churches. In Central Europe, simplified versions of the Gesù's spatial disposition combined with traditional local elements originated local types of Jesuit architecture.

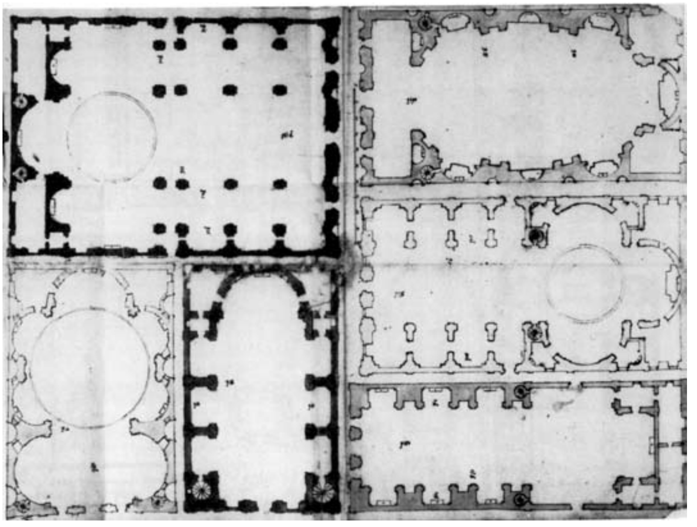
In Poland, in the last two decades of the 16th century the Jesuit architects Giuseppe Brizio (Britius) and Gianmaria Bernardoni broke with the post-Gothic tradition in sacred architecture. The structural elements which the churches in Nieśwież, Lublin, and Kalisz – all linked with Bernardoni - have in common would testify to the architect's aspiration to create the local type of Jesuit church. However, his attempt was not taken up in the years to come.

(translated by Krystyna Malcharek)

Adam Małkiewicz

MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWATORSTWEM: WCZESNA ARCHITEKTURA JEZUITÓW

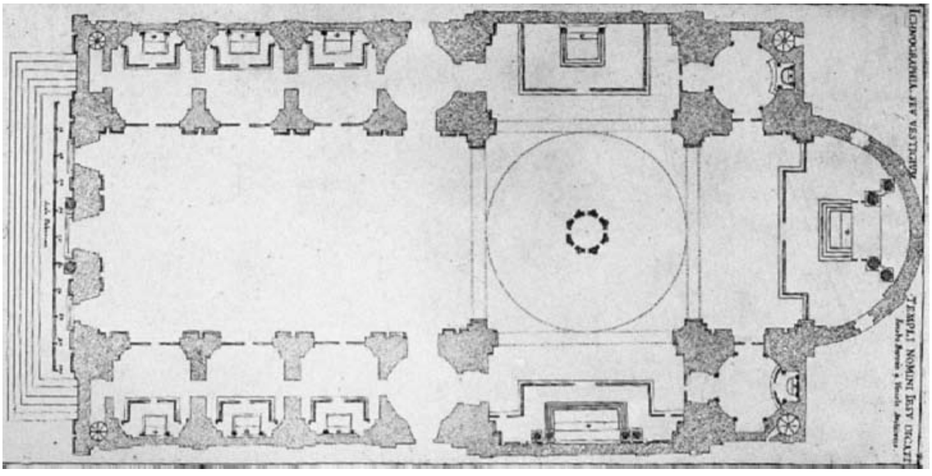
tekst: s. 233–243



1. Giovanni De Rosis: wzorcowe projekty kościołów jezuickich, 1580. Modena, Biblioteca Estense (wg *Rom in Bayern*...)



2. Kolonia, kościół kolegium jezuitów, proj. Christoph Wamser, od 1618, wnętrze (wg *The Jesuits and the Arts*...)



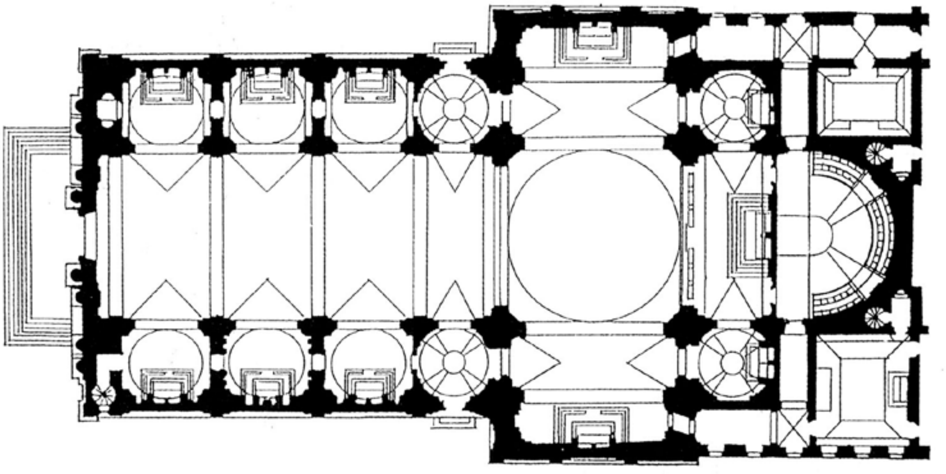
3. Rzym, kościół Gesú, proj. Jacopo Vignola, od 1568, rzut poziomy – wg F. Villamena, Alcune opere di architettura di Jacomo Barotio da Vignola, Roma 1617 (fot. w zbiorach autora)



4. Andrea Sacchi i Jan Miel, Wizyta Urbana VIII w kościele Gesú 2 X 1639, 1641-1642, zakrystia kościoła Gesú w Rzymie (wg *The Jesuits and the Arts...*)



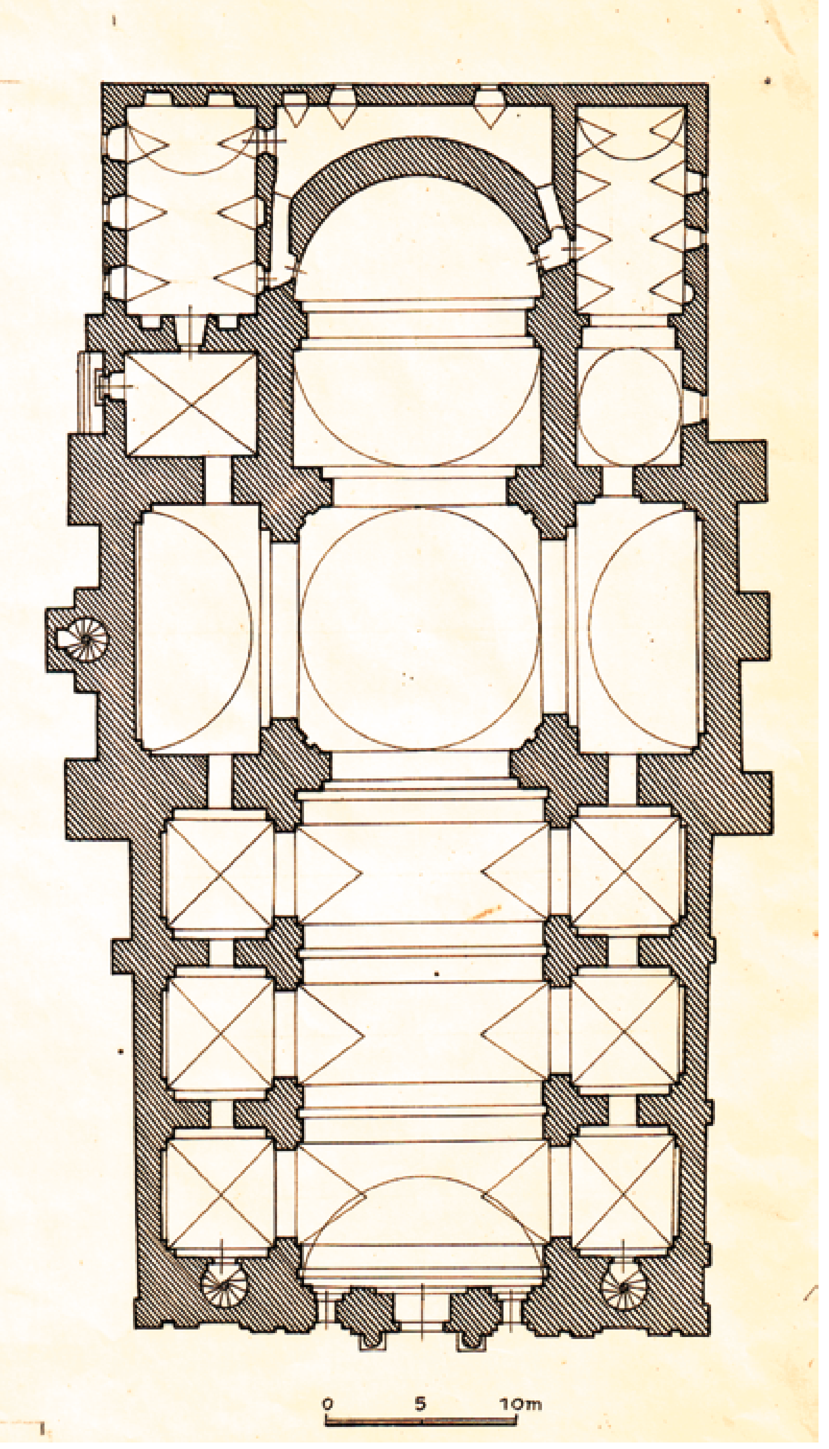
5. Mediolan, kościół San Fedele, proj. Pellegrino Tibaldi, od 1569, wnętrze (fot. w zbiorach Instytutu Historii Sztuki UJ)



6. Rzym, kościół teatynów Sant'Andrea della Valle, proj. Giacomo Della Porta, od 1594, rzut poziomy (fot. w zbiorach autora)



7. Rzym, kościół teatynów Sant'Andrea della Valle, proj. Giacomo Della Porta, od 1594, wnętrze (fot. w zbiorach Instytutu Historii Sztuki UJ)



8. Kraków, kościół ŚŚ. Piotra i Pawła, od 1597, rzut poziomy (fot. w zbiorach autora)



9. Kraków, kościół ŚŚ. Piotra i Pawła, od 1597, wnętrze (fot. w zbiorach autora)



10. Rzym, kościół Sant'Ignazio, proj. Orazio Grassi, od 1627, wnętrze (fot. w zbiorach Instytutu Historii Sztuki UJ)



11. Paryż, kościół Saint-Paul-Saint-Louis, proj. Étienne Martellange, od 1627, wnętrze (fot. Piotr Krasny)



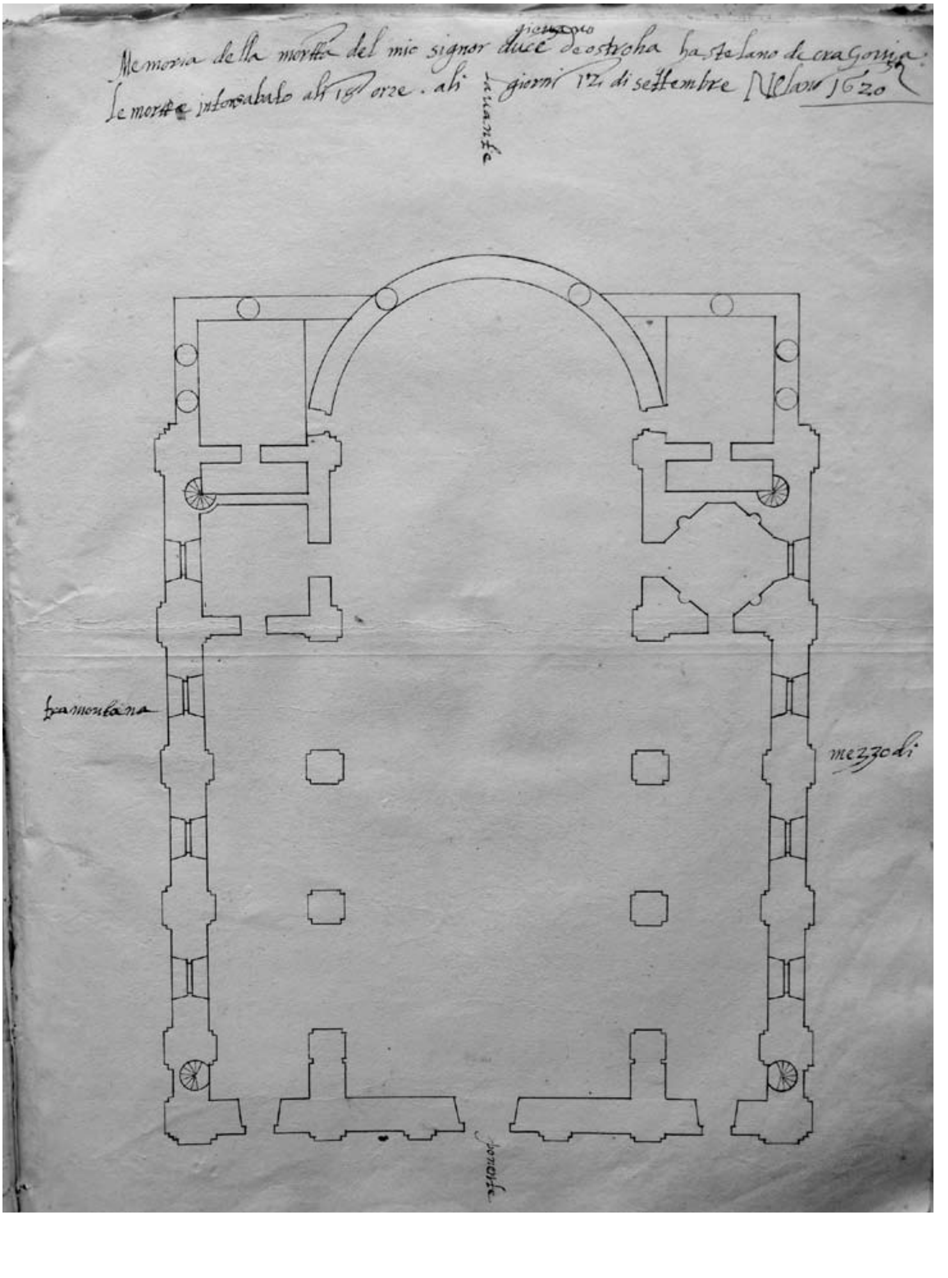
12. Monachium, kościół Michała Archanioła, proj. Friedrich Sustris, od 1583, wnętrze (wg *The Jesuits and the Arts*...)



13. Monachium, kościół Michała Archanioła, proj. Friedrich Sustris, od 1583, fasada (wg *Rom in Bayern*...)



14. Wiedeń, kościół kolegium akademickiego, od 1627, fasada (wg *The Jesuits and the Arts*...)



15. Jacopo Baston, przerys projektu lub pomiar kościoła kolegium jezuitów (obecnie katedra) w Lublinie, 1620(?). Kraków, klasztor Kamedułów na Bielanach (fot. M. Walczak)

„JAKO OJCZYC PRAWDZIWY OJCZYZNĘ SWĄ MIŁĄ CHCĄC TYM LEPIEJ PRZYOZDOBIĆ": HISTORIA DZIAŁ MICHNOWSKICH, NIEGDYŚ KAMIENIEC PODOLSKI BRONIĄCYCH

Donacja

Dnia 8 marca 1595 na ratuszu polskim w Kamieńcu Podolskim odbyła się niecodzienna uroczystość. W obecności burmistrza Bartłomieja Waligórki i rajców, wójta Błażeja Albiniusa i ławników prawa niemieckiego (rządzili się nim kamienieccy Polacy), wójta Hołuba Krikorowicza i seniorów prawa ormiańskiego, wójta Stepana Juchymowicza i seniorów prawa ruskiego, cechmistrzów i licznie zgromadzonych mieszczan kamienieckich, Michno Hołubkowicz, mieszczanin, „wiary Kościoła ormienskiego namiestnik" wraz z małżonką swą, Gulaf, przekazali dwa spiżowe działa jako „dar wieczny miastu". Urząd radziecki wespół z „gminem pospolitem" z radością je przyjęli, i podziękowawszy ofiarodawcy, przekazali pod opiekę puszkarzy miejskich. Po wypróbowaniu działa zostały umieszczone w cekhauzie. Wystawiony z tej okazji dokument tak spointował ten fakt: „Z czego niechaj będzie cześć i chwała wieczna Panu Bogu Wszechmogącemu, a pamiątka nieśmiertelna Panu Michnowi Hołubkowiczowi, a nam i potomkom naszym obrona ustawiczna"[1].

Fundator

Kim był hojny ofiarodawca? Pochodził ze starej rodziny ormiańskiej mieszkającej w Kamieńcu Podolskim od średniowiecza, zasłużonej dla obronności tej kresowej twierdzy położonej na granicy z Hospodarstwem Mołdawskim, a przez nie – z imperium osmańskim[2]. W 1502 r. ojciec Michny[3], Donusz (Donig) Hołubejowicz, „wiele kamieni, które kupił dla zbudowania domu swej nowej kamienicy, dał i podarował dla obwarowania i wzmocnienia zamku i miasta (...) Kamieńca". Jego darowiznę oceniano na 60 grzywien monety i liczby polskiej. Król Aleksander Jagiellończyk, podkreślając tę zasługę względem siebie i „republiki" (***nobis etiam reipublice***), oddał Donuszowi w dzierżawę dwie wsie królewskie w powiecie smotryckim na Podolu – Makarów Tatarski i Hlebów[4]. W 1509 r.

[1] *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI–XVIII w.,* zebrał i oprac. M. Gębarowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973 (Źródła do dziejów sztuki polskiej, red. A. Ryszkiewicz, 3), poz. 19: *Opis dwóch dział brązowych w Kamieńcu Podolskim i ich uroczystego przekazania miastu w 1595 r.,* s. 366–369.

[2] Szerzej na temat stosunków międzyetnicznych w Kamieńcu Podolskim ze szczególnym uwzględnieniem tamtejszych Ormian – K. Stopka, *Die Stadt, in der die Polen Deutsche genannt werden: Zwischenethnische Interaktion in Kam"janec'-Podils'kyj in der Darstellung armenischer Quellen aus der Zeit um 1600,* [w:] *Litauen und Ruthenien. Studien zu einer transkulturellen Kommunikationsregion (15.–18. Jh.),* red. S. Rohdewald, D. Frick, S. Wiederkehr, Wiesbaden 2007 (Forschungen zur osteuropäischen Geschichte, 71), s. 67–110.

[3] W cytowanym dokumencie czytamy: „sławny Pan Mikołaj, rzeczony Michno Hołubkowicz", jednak forma Michno to zdrobnienie innego ormiańskiego imienia: Mikajel, to jest Michał. Tak też zdrobnienie to rozwiązał S. Barącz, *Żywoty sławnych Ormian w Polsce,* Lwów 1856, s. 174. Zdrobnieniem używanym dla imienia Mikołaj (po ormiańsku Nigol) była forma Misko. Przypadek podobnego pomieszania znany mi jest z akt sądu ormiańskiego miasta Lwowa, gdzie pierwotnie używana forma nazwiska Dermikajelowicz przeszła w Dermikołajowicz.

[4] „Saxa multa, quae pro suae doms novae lapideae irrectione comparat, dedit et condescessit ad munitionem et reparationem castri et civitatis (. . .) Camieniecz. *Аривъ Юго-Западной Россiи, V, 1: Акты о городахъ*

stary dom Donusza został uwolniony od podatków, a gdy w 1517 r. jego nowa, murowana kamienica została wreszcie zbudowana, i tę budowlę król Zygmunt I uwolnił od opłat, gdyż – jak stwierdził – została wystawiona z wielkim nakładem kosztów dla upiększenia miasta[5]. Jak niemal wszyscy Ormianie, Donusz prowadził handel towarami orientalnymi i stąd płynęły jego na tyle sute dochody, że mógł nie tylko sam wieść dostatnie życie, ale i być mecenasem miasta[6].

Michnę, nazywanego po ojcu Donuszowiczem, a po dziadku Hołubkowiczem, spotykamy w ormiańskich aktach sądowych Kamieńca Podolskiego od 1564 r.[7] W 1566 r. był starszym nacji i asesorem sądu ormiańskiego[8]. W 1572 r. jeździł do Warszawy jako jeden z delegatów Ormian kamienieckich do króla Zygmunta Augusta[9]. W Kamieńcu posiadał kram odziedziczony po przodkach. Podczas jego przebudowy przydarzyła mu się niezwykła przygoda, odnalazł w ziemi garnek monet z dawnych czasów. Natychmiast, a było to 21 lipca 1579, poprosił wójta ormiańskiego i wszystkich ławników nacji, aby oddelegowali dwóch z nich dla przeliczenia odkrytego skarbu[10]. Widać dbał o to, by nie być pomówionym o nielegalne przywłaszczenie znaleziska. Michno cieszył się wielkim zaufaniem swojej wspólnoty jako człowiek uczciwy i dbały o dobro publiczne. Z tego powodu powierzano mu funkcje wymagające tych właśnie zalet. Przynajmniej od początków lat siedemdziesiątych pełnił urząd namiestnika-jerespochana, czyli administratora majątku kościelnego gminy ormiańskiej. Wiele mu zawdzięczały wszystkie budowle sakralne tego rytu w Kamieńcu, a szczególnie kościół pw. św. Mikołaja, ufundowany jeszcze w 1398 r. Pod kierownictwem Michny przeprowadzono niezbędną renowację starej świątyni. Dnia 27 października 1577 w obecności duchowieństwa i sędziów ormiańskich rozliczył się z wydatkowania pieniędzy przeznaczonych na ten cel. Po wielkim pożarze Kamieńca w 1602 r., głównie na nim spoczął ciężar odbudowy spalonych kościołów nacji ormiańskiej[11].

(1432–1798), poz. XIX, s. 30–31; *Matricularum Regni Poloniae summaria* (dalej jako: *MRPS*), ed. T. Wierzbowski, 3, Varsaviae 1908, poz. 168, s. 11; *Akta Aleksandra króla polskiego*, ed. F. Papée, Kraków 1927, s. 125; *MPRS*, 6, poz. 147, s. 15 (suplement nr 8). Por. F. Kiryk, *Z dziejów późnośredniowiecznego Kamieńca Podolskiego,* [w:] *Kamieniec Podolski. Studia z dziejów miast i regionu,* 1, Kraków 2000, s. 78–79.

[5] MRPS, 4, Varsoviae 1912, poz. 11314.

[6] Z innych wzmianek aktowych na temat Donusza wiemy, że w 1561 r. zobowiązał się co pół roku oddawać wójtowi prawa niemieckiemu w Kamieńcu kobierzec aż do spłaty zaciągniętego u niego długu w wysokości 50 zł. – *Документы на половецком языке XVI в. (Судебные акты Каменец-Подольской Армянской общины,* транскрипция, перевод, предисловие, введение, грамматический комментарий и глоссарий Т. И. Грунина, под редакцией Э. В. Севортяна, Москва 1967 (Памятники писменности Востока, 3), poz. 102, s. 270.

[7] Z tego względu niesłuszny jest pogląd Mieczysława Gębarowicza, który darowiznę dział na rzecz miasta w 1595 r. tłumaczył tym, ze Michno starał się „o przyznanie prawa obywatelstwa, co zwyczajowo łączyło się ze złożeniem na rzecz miasta jakiegoś daru honorowego" – *Materiały...*, s. 369, przyp. 2. W tym miejscu odczyt źródła dokonany przez Gębarowicza nie jest zapewne dobry („iż za obwieszczeniem nas do jednej społeczności na status dać mię") i stąd jego pomyłka.

[8] *Документы...,* poz. 238, s. 319; poz. 247, s. 321–322; poz. 250, s. 323; poz. 255–257, s. 324–325.

[9] *Акты Армянского суда города Каменец-Подольского (XVI в.),* подготовка текста и предисловие В.Р. Григорян, Ереван 1963, poz. 18, s. 103, 375.

[10] О. Гаркавець, *Вірмено-кипчацькі рукописи в Україні, Вірменії, Росії. Каталог,* Київ 1993, s. 32–33.

[11] Гаркавець, op. cit., s. 6, 28–29; В. Р. Григорян, *История армянских колоний Украины и Польшы (Армяне в Подолии),* Ереван 1980, s. 68, 78, 191; Я. Дашкевич, *Армянские*

Michno był także dobroczyńcą dominikanów kamienieckich. Ksiądz Martin Gruneweg (w zakonie o. Wacław), który w młodości jeździł z karawanami handlowymi Ormian lwowskich i kamienieckich do Turcji, i stąd znał wszystkich znaczniejszych kupców, odnotował w swych zapiskach: „My, dzieci św. Dominika, ku zadziwieniu całego świata, [możemy] owego pana Michnę zaliczyć do dobrodziejów zakonu. Jest w Kamieńcu klasztor naszego zakonu cały drewniany, tylko kościół jest wymurowany i był w tym czasie całkiem w złym stanie. Gdy wstąpiłem do zakonu (1588), wyłożyłem temu Panu Michnie moją prośbę poprzez pewnych Ormian i prosiłem, żeby jak do mnie, miał też tę samą miłość do braci mojego zakonu. Od tego czasu uczynił on naszemu klasztorowi w Kamieńcu wiele dobrego. Pomógł wiele przy budynku klasztornym, kazał kościół zasklepić, zasklepił też boczną kaplicę, pomógł przy nowym ołtarzu, dał sto talarów na nową monstrancję, podarował zbudowany dom, który stoi na rynku obok ratusza, a rynek ten prócz tego nie ma żadnego [domu] murowanego, który [to dom] daje klasztorowi wieczne czynsze, a poza tym uczynił wiele jałmużn, choć nie należy do Kościoła rzymskiego. Nie słucha go, kocha go jednak, jak poza nim wszyscy Ormianie"[12]. Ten sam autor pisał, że Michno wspomagał finansowo budowę baszt miejskich[13]. Niedługo przed śmiercią w 1609 r. Michno został wybrany szafarzem podatków państwa polskiego płynących z nacji ormiańskiej Kamieńca w wysokości 8100 zł[14].

Z małżeństwa z Ormianką Gulaf[15] nie pozostawił potomstwa. Adoptował Jurka Kiewiorowicza, który był synem jego brata stryjecznego, Iwanisa (Iwaszka, Owanisa), i uczynił go głównym spadkobiercą[16]. Pozostały majątek, nadal dość pokaźny, rozdzielił między innych licznych Kiewiorowiczów, członków rodziny, która od XVI w. mieszkała zarówno we Lwowie, jak i w Kamieńcu Polskim. W testamencie, publicznie ogłoszonym 13 lipca 1609 r., Michno zapisał też różne kwoty na cele pobożne, w tym na kościoły ormiańskie i łacińskie, oraz cerkwie ruskie w mieście[17].

кварталы средневековых городов Украины (XIV–XVIII вв.), „Историко-Филогический Журнал/Patma Banasirakan Handes", 2 (117), 1987, s. 81; J. Chrząszczewski, *Ormiańskie świątynie na Podolu,* Kraków 1998, s. 13–35; idem, *Kościoły Ormian polskich. Katalog zabytków ormiańskich,* 1, Warszawa 2001, s. 36–50. Z innych szczegółów działalności Michny jako seniora kamienieckiego zachowała się jeszcze wzmianka o jego trosce nad Wartikiem Hanusowiczem, synem ormiańskich mieszczan kamienieckich. W 1592 r. przekazał jego opiekunowi prawnemu, Torosowi Zachariasowiczowi Bernathowiczowi we Lwowie, majątek ruchomy po rodzicach. Wartik został potem duchownym i skwitował w 1598 r. swego patrona z przekazanego majątku – Центральний Державний Історичний Архів України у місті Львові [dalej: CDIAUL], fond 52, opys 2, sprawa 515 *(Acta iudicii civilis Armenorum 1584–1596)*, s. 428; tamże, sprawa 516 *(Acta iudicii civilis Armenorum 1596–1600),* s. 630.

[12] *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Grunweg (1562–ca.1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen,* red. A. Bues, 2, Wiesbaden 2008, s. 693.

[13] Ibid.

[14] Гаркавець, op. cit., s. 70.

[15] Gulaf to po kipczacku róża.

[16] Już w 1597 r. Michno „starszy i Namiesnik Prawa Ormieńskiego mieszczanin kamieniecki" uczynił przed sądem ormiańskim kamienieckim „plenipotentem we wszystkich sprawach sądowych w Koronie Polskiej uczciwego młodzieńca Jurka Iwaniszowica powinnego [krewnego] i sługę swego". Plenipotencję tę ponowił w 1598 r., podkreślając, że Jurek reprezentuje go we wszystkich sprawach „z osobami jakimikolwiek wszelakiego narodu i wiary będących" – CDIAUL, fond 52, op. 2, sprava 516 (*Acta iudicii civilis Armenorum* 1596–1600), s. 318, 631.

[17] W całości testament Michna publikuje Гаркавець, op. cit., s. 76–82. Polski przekład fragmentów zapisów na cele pobożne – K. Stopka, *Ormianie w Polsce dawnej i dzisiejszej,* Kraków 2000, s. 39. Testament został sporządzony już w 1592 r. i potwierdzony przez krewnych mieszkający we Lwowie – CDIAUL, fond 52, op. 2,

Intencje i okoliczności

Co skłoniło Michnę do darowizny dział na rzecz Kamieńca? Jeszcze na początku XVI w. Ormianie kamienieccy nie byli zbytnio skłonni do ofiarności na rzecz obronności miasta. W 1530 r. opierali się przed współfinansowaniem puszkarza miejskiego. Starszyzna ormiańska nagabywana w tej sprawie przez radę miejską apelowała nawet do króla Zygmunta I, aby ją chronił przed uzurpacją współmieszczan. Król orzekł, że wprawdzie obowiązek finansowania puszkarza spoczywa na nacji polskiej, jednakże Ormianie winni wnosić proporcjonalne opłaty przy zakupie dział, kul i prochu[18].

Na odmiennej od rodaków postawie Michny wielce zaważyć mogły bliżej nieznane osobiste doświadczenia, tradycja rodzinna, a także wspomniane już cechy społecznikowskie. Nie bez znaczenia był i fakt, że Michno nie miał własnych dzieci, którym mógłby zostawić swój majątek. W akcie przekazania dział miastu czytamy, że pragnął zapewnić sobie sławę, „której żaden przepłacić nie może i która po śmierci nigdy nie umiera". Chęć okrycia się sławą wieczną dobrze wpisuje się w tradycje kulturalne epoki Odrodzenia. Ale powodowało też Michną inne uczucie, miłość do rodzinnego miasta. Niewątpliwie miał na uwadze bezpieczeństwo całej wielowyznaniowej wspólnoty, z racji granicznego usytuowania i zasobności wystawianej na ataki nieprzyjaciół. Wyraźnie zastrzegł bowiem, by działa „od tego Miasta nigdzie nie były wywożone ani jakimkolwiek sposobem oddalone, ani wysyłane, tylko, aby na wieczną obronę tego Miasta i wszystkiego gminu byli używane, oprocza takowego *legale impedimentu* [prawnej przeszkody], gdzieby samo Miasto tego potrzebowało, a gmin pospolity miescki trojga prawa z Urzędem, na to się społecznie namówił i zezwolił[19]. Być może chodziło w tym wypadku o uniknięcie błędu, jaki popełnił Lwów, gdy w 1593 r. pożyczył dwie armaty hetmanowi wielkiemu koronnemu Janowi Zamoyskiemu, by nigdy już ich nie odzyskać, gdyż hetman zdeponował je na stale w twierdzy kamienieckiej[20]. W akcie donacji Michno został opisany „jako ojczyc prawdziwy", który przekazuje swój dar „Ojczyznę swą miłą chcąc tym lepiej przyozdobić, wysłowić [wysławić]", i aby to wszem narodom w posłuch poszło". Musimy więc zadać sobie pytanie, czym było dla niego pojęcie ojczyzny? W węższym sensie chodziło niewątpliwie o rodzinne miasto. Potwierdza to zresztą inskrypcja na wykonanym już dziale: „który ku obronie oyczyźnie swojey miłey miasta Kamieńcza (...) zostawieł". Z innej strony dar Michnowski był przeznaczony dla całej Korony Polskiej, której na tym mieście szczególnie zależało, bo jej bezpieczeństwo zasadzało się na jego obronie. Wspominał o tym dokument przejęcia daru Michny: „zacne miasto Kamieniec, które tak w Koronie Polskiej, jako też po obcych narodziech rozszyrzoną sławę ma, i Koronie Polskiej wiele na nim należy, a nieprzyjaciel główny na nie się niepomału ogląda"[21]. Mamy przesłanki wskazujące, że Zygmunt III doce-

sprava 515 (*Acta iudicii civilis Armenorum 1584–1596*), s. 427–428 (*Confirmatio Testamenti famati Michno Donusowicz civis Camenecensis*).

[18] Kiryk, op. cit., s. 72.

[19] *Materiały*..., s. 367, 368.

[20] Rajcy lwowscy byli zmuszeni w tej sytuacji zlecić w 1594 r. puszkarzowi Danielowi Królowi wykonanie dwóch nowych dział „in recompensam" – A. Małkiewicz, *Król (Kinig, Kral, Krol, Kroll) Daniel,* [w:] *Polski słownik biograficzny,* 15, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 355.

[21] *Materiały*..., s. 367.

niał ten szlachetny gest[22]. Można go więc uznać za dowód polskich uczuć patriotycznych żywionych przez ormiańskiego ofiarodawcę. Michno miał jeszcze jedną intencję, mianowicie pobudzenie innych do naśladownictwa, albo jak napisano w akcie donacyjnym „chcąc też i drugiego takowego miłośnika na to wyzwać”.

Dobre intencje wzmacniały szczególne okoliczności, w które obfitował 1593 r. W tym roku wybuchła wojna między imperium habsburskim a osmańskim. Sułtan Murad III wezwał na nią Tatarów krymskich i ich hordy w drodze na habsburskie Węgry przeszły przez tereny Polski. Udało się im ominąć wojska koronne i splądrowali wiele miejscowości. Do walki z Tatarami hetman Zamoyski ściągał artylerię z różnych stron. To wówczas właśnie pożyczył armaty miejskie ze Lwowa i zdeponował je w Kamieńcu. Gdy pod koniec roku do miasta przyjechał wysłannik ze Lwowa, aby depozyt odebrać, musiano odczuć obawę przed osłabieniem bezpieczeństwa w okresie, który w aktach lwowskich słusznie był nazywany „czasami trwogi tatarskiej”[23]. Owym wysłannikiem był puszkarz lwowski Daniel Król, co pozwala przypuszczać, że właśnie wtedy doszło do wstępnych rozmów między nim a Michną na temat projektu odlania dwóch nowych dział dla Kamieńca[24].

Producent

Armaty Michnowskie zamówiono właśnie u tego głośnego i doświadczonego puszkarza lwowskiego Daniela Króla, który już od 1577 r. kierował ludwisarnią miejską przy Bramie Halickiej. Urząd publicznego puszkarza otrzymał wraz z prawem miejskim Lwowa 25 lutego 1587 r.[25] Król w momencie otrzymania zamówienia od Michny Hołubkowicza, miał już w swym dorobku rzemieślniczym wiele hakownic, bombard, moździerzy, dział i działek, a także dzwonów i dzwonków dla różnych odbiorców. W 1588 r. urządził we Lwowie „kunszta puszkarskie”, czyli pokazy z okazji elekcji Zygmunta III. W roku następnym powierzono mu wybicie herbów na działach we lwowskim cekhauzie[26]. Osoba Daniela Króla była znana w środowisku ormiańskim. Z jego usług korzystał wcześniej inny bogaty ormiański kupiec lwowski, Iwaszko Torosowic (Torosowicz)[27]. W 1586 r. zamówił dwa działa wojenne

[22] W liście z 2 maja 1625 adoptowany syn Michny, Jurek Kieworowicz, starając się ratować z opresji prawniczej swą rodzinę, tak zwierzał się swemu korespondentowi we Lwowie: „poślę listy J[ego] K[rólewskiej] M[ości], że łaskę obiecał był stryjowi memu dla onych dział, i dla inszych rzeczy” – CDIAUL fond 52, opys 2, sprava 523 (*Acta iudicii civilis Armenorum 1629–1633*), s. 1394. Widać liczył na to, że patriotyczny czyn ziści mu przychylność króla w konflikcie sądowym z inną ormiańską rodziną w Kamieńcu. Na temat patriotyzmu Ormian – K. Stopka, *„Nasza polska nacja”. Kształtowanie się patriotyzmu polskiego wśród Ormian w okresie staropolskim,* [w:] *Formuły patriotyzmu w Europie wschodniej od nowożytności do współczesności,* red. A. Nowak, A.A. Zięba, Kraków 2009, s. 37–54.

[23] Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 776: K. Badecki, *Materiały źródłowe do dziejów ludwisarstwa lwowskiego.*

[24] Miasto dało Danielowi 4 grudnia 1593 3 złote na wyżywienie w drodze do Kamieńca – ibid., s. 473.

[25] „Daniel pixidarius, qui in hac civitate iam ab aliquot annis versatus, fidelem in arte sua industriam comprobavit, simul et ad ius civile et ad officium pixidariale publicum, cum iuramento est susceptus” – *Album civium Leopoliensium. Księga przyjęć do prawa miejskiego we Lwowie 1388–1783,* wyd. A. Janeczek, 1, Poznań–Warszawa 2005, poz. 3135, s. 193.

[26] Małkiewicz, op. cit., 354–355.

[27] Iwaszko (Jan) Torosowic (Torosowicz, Toroszowicz) był od 1599 r. jednym z seniorów nacji ormiańskiej we Lwowie – M. Kapral, *Urzędnicy miasta Lwowa w XIII–XVIII wieku,* Toruń 2008, poz. 913, s. 251. Autor myli się, podając, że ostatnia wzmianka o tej osobie pochodzi z 1612 r. Iwaszko zmarł w 1624 r., gdyż jego testament został ogłoszony 26 IV t.r.

(*tormenta bellica*) po około 10 centnarów, na co dał 800 złotych zadatku. Tamta robota miała być wykonana w ciągu miesiąca[28].

Umowa w imieniu Michny została zawarta przez jego brata stryjecznego Iwanisa Kiewiorowica[29] (ojca znanego nam już przybranego syna – Jurka), mieszczanina lwowskiego. Podpisano ją w siedzibie urzędu radzieckiego we Lwowie dnia 7 lutego 1594 Producenci, Daniel Król z żoną Zofią, przyjęli zlecenie wykonania dwóch armat spiżowych. Z tej okazji strony umawiające się oświadczyły pisemnie po polsku: „Ja Daniel zeznawam, że na parę dział wielkich miedzianych, abym ich zrobił w każdym centnarów trzydzieści wziąłem zadatku od Pana Iwanisa złotych tysiąc, a podejmuję się ich wystawić i oddać na przyszłe Świątki. A ja Iwanis Kiewiorowic obiecuję Panu Danielowi, gdy mi te działa odważy zapłacić za centnar po złotych dwudziestu i piąci"[30]. Zadatek zabezpieczono na wszystkich majątkach ruchomych i nieruchomych obojga małżonków. Obiecana praca została jednak ukończona nie na Zielone Świątki, jak to obiecywał rzemieślnik, ale z półrocznym opóźnieniem, bo dopiero w wigilię Bożego Narodzenia tegoż roku.

Dalsze losy producenta nie były szczęśliwe, ale nadal przewijał się przez nie wątek ormiański, co świadczy, że więzy zadzierzgnięte z tą nacją nie pozostały bez następstw. Gdy w 1596 r. Król został uwięziony przez radę Lwowa za zastawienie Żydom dwóch dział miejskich, „Piotra" i „Pawła", inny Ormianin, Jerzy (Jurko) Iwaszkowic, wraz z rajcą Stanisławem Dybowieckim poręczyli za niego, dzięki czemu został uwolniony z więzienia[31]. Nieco później puszkarz popadł znów w tarapaty finansowe, tym razem już tak srogie, że zbiegł do Turcji. Czy tam nadal pomagali mu Ormianie, bardzo wpływowi i zadomowieni, nie wiemy. Nie powróciwszy już do Lwowa zmarł około 1600 r.

Działa

Dość dokładne wyobrażenie o wykonanych przez Króla armatach daje przytaczany już tu *Opis dwóch dział brązowych w Kamieńcu Podolskim i ich uroczystego przekazania miastu w 1595 roku,* opublikowany z akt radzieckich kamienieckich przez Mieczysława Gębarowicza. Jednak ustalenie dokładnego typu i modelu dział Michnowskich stwarza pewne problemy. Opis przy braku obiektu jest zawodny, gdyż staropolskie słownictwo odnoszące się do wojskowości pozostaje w znacznej mierze nieustalone[32], zaś terminologia artyleryjska jest w ogóle bardzo słabo rozpoznana[33]. Dopiero w XVI w. rozpoczęto ujed-

[28] Badecki, op. cit., *Inducta officii Advocatialis Leopoliensis,* 8: *1584–1588,* s. 335, zap. 965: 9 V 1586, s. 203.

[29] Rodzina używała nazwiska pochodzącego od imienia ojca – Kiewor (Geworg), czyli Jerzy. Zapisywane było w różnej formie Kiwireiowicz, Kiewiorowicz, Kiewiorowic, Kieworowicz. Tym samym rozwiewają się pewne wątpliwości Gębarowicza, czy aby na pewno chodzi o działa fundacji Michna Hołubkowicza.

[30] Badecki, *Materiały...*, s. 282 (*Consularia Leopoliensia,* 15, 1594, s. 1107, zapiska 892).

[31] Ibid., s. 314 (*Consularia Leopoliensia,* 16, 1596, s. 1295, zapiska 1150). O poręczycielach, zob. W. Ziembicki, *Dybowicki (Dybowiecki, Dybowicz) Stanisław,* [w:] *Polski słownik biograficzny, 6, Kraków 1948, s. 35–36; W. Łoziński, Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku,* Lwów 1902 (wg indeksu).

[32] Po części jest to zapewne wynik braku precyzji naszych przodków, którzy w XVI i XVII w. nie postarali się o wykształcenie jednolitej terminologii wojskowej, po części zaś niedostatek badań źródłoznawczych. Lukę próbował wypełnić I. Szlesiński, *Słownictwo wojskowe w wybranych tekstach literackich i historycznych XVII wieku,* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985 – jednak jak sam przyznał, interesował się bardziej zagadnieniami językoznawczymi niż wojskowymi.

[33] A. Hniłko, *Nieco o artylerii polskiej XVII wieku i jej słownictwie. Na podstawie „Archelii"" Diega Uffana, w przekładzie Jana Dekana,* „Przegląd Artyleryjski", 6, czerwiec 1925, s. 187–197. Autor przekładu, inżynier

nolicanie typów dział zarówno w Europie Zachodniej, jak i w Polsce, czego dowodem są zachowane inwentarze z czasów Zygmunta Augusta. Jednak ten proces następował powoli, sama zaś typologia nie była konsekwentna[34].

W XVI stuleciu podstawowym typem broni artyleryjskiej były tzw. działa długolufowe (długość lufy odpowiadała około 33–38 kalibrom). Zapewniało to dokładne spalenie się ładunku prochowego w lufie, przez co pocisk mógł nabrać większej prędkości początkowej. Jednak powyżej pewnej długości kula zaczynała się obijać o gładki przewód lufy, co wpływało ujemnie na celność i donośność strzału. Mankamentem tych dział była ich nadmierna waga, a co za tym idzie konieczność zapewnienia odpowiednio dużej liczby koni do transportu i ludzi do obsługi.

Typ dział Michnowskich da się określić jedynie z pewnym przybliżeniem. Lufa większego z nich miała mieć wagę czterdziestu centnarów. Typ ten Diego Uffan, teoretyk artylerii, nazywał półkolubryną albo *Wężem*. Według typologii przyjętej w inwentarzu *Strzelba i wszelaka municyja, która własnym nakładem J. K. M. w Wielkim Księstwie Litewskim jest sprawowana, począwszy ab Anno [15]51,* działo o lufie wagi czterdziestu centnarów nosiło nazwę *Smok*. W podręczniku autorstwa księcia Albrechta Hohenzollerna z 1555 r., przetłumaczonym na polski przez Macieja Strubicza pod tytułem *Księgi o rycerskich rzeczach a sprawach wojennych z pilnością zebrane a porządkiem dobrym spisane* (1561), czterdziestocentnarowe działo to *Śpiewaczka*. O bojowych możliwościach takiego działa informuje nas Uffan: „III. PułColubryna albo Wąż, wyrzuca 16. fun. żelaza, potrzebuje 4/3 prochu dobrego, iest długa 33. Calibr. ktore uczynią 13 stop: waży 41. Cent. niesie wedle pospolitego wymierzenia 900. wedle rury 450. wedle nawyższey Elevatiey 5373 krokow"[35].

Działa Michnowskie nie były tylko sprzętem bojowym, ale także dziełami sztuki o walorze „paradnym"[36]. Armata większa (il. 1) jako uchwyt denny miała pierścień umocowany w paszczy lwa („głowa z paszczęką lwią ogromną, hantabę[37] z tejże materiej w paszczęce trzymająca hrubą"). Na wierzchu znajdowała się liczba informująca, „iż materiej w tym dziele jest centnarów czterdzieści [kolejne słowo nieczytelne]"[38]. Na przykrywce zapału odlane zostały dwie twarze przedstawiające zapewne fundatorów – Michnę i Gulaf Hołubkowiczów („przykrywka nad zapałem z anzychtami dwoma lanymi").

---

i mieszczanin z Leszna, nie był związany z armią, stąd używana przez niego terminologia mogła zawierać dużo neologizmów, nieużywanych w języku polskim w tej epoce.

[34] T. Nowak, *Zagadnienie ujednolicenia sprzętu artylerii i zasady obliczania kalibrów dział w Polsce w połowie XVII w,* „Studia i materiały do historii wojskowości" (dalej jako: SMHW), 5, Warszawa 1960, s. 268–269.

[35] D. Uffan, *Archelia to iest nauka y informatia o strzelbie y rzeczach do niej należących.* Leszno 1643, s. 10. Powyższy opis odnosi się do tzw. dział prawidłowych (legitimi). Długość ich lufy, podana przez Uffana, wynosiła około 390 cm i odpowiada znanym nam opisom dział Michnowskich – Z. Stefańska, *Próba ustalenia typów i nazw dział artylerii polskiej XVI i XVII wieku,* „Muzealnictwo Wojskowe", 1959, nr 1, s.187; T. Nowak, *Z dziejów techniki wojennej w dawnej Polsce,* Warszawa 1967, s. 109–111, 121–126.

[36] M. Grodzicka, *Zabytkowe działa spiżowe w zbiorach polskich,* SMHW, 9/2, s. 359–414.

[37] Tj. uchwyt.

[38] Umowa z puszkarzem Królem przewidywała, że w obu działach miało być po 30 centnarów. Gdyby oba miały w sumie 60 centnarów rachunek wyniósłby 1500 zł. Tymczasem Król otrzymał 1700 zł, a więc możliwe, że większe działo miało 40 centnarów lub nieco więcej. Z uwagi na zatarty wyraz w *Opisie* nie możemy tego dokładnie stwierdzić.

Powierzchnia dział dzieliła się na trzy części: denną, czopową i wylotową[39]. Część denna pokryta była łuską karpia „mało nie na cały arszyn"[40]; tam znajdował się gmerk Michny „w kole wieńcowym"[41]. W części czopowej, także „w wieńcu", umieszczono herb nacji ormiańskiej – baranka z labarum, z lewą nogą w kubku „prawu ormiańskiemu nadany, którym się po dziś dzień pieczętują"[42]. Lufy posiadały delfiny (uszy), czyli uchwyty służące do ich noszenia i przesuwania, w kształcie dwóch lanych smoczków z zakrzywionymi ogonami o długości ok. 20 cm („na piącz/piędź długie"), które paszczękami wgryzały się w działo[43]. W części wylotowej umieszczona została inskrypcja literami ormiańskimi[44]. Powyżej w bloku symetrycznym („listewek cztery") odlano postacie fundatorów – Michny po prawej, a Gulaf po lewej – „do kolan, w szatach". Powyżej, także w prostokątnym obramieniu, pomieszczono polską inskrypcję informującą o tym, że Michno Hołubkowicz w 1594 r. na swój koszt kazał ulać działo ku obronie Kamieńca i ku swej sławie. Powyżej wyłaniał się długi łeb smoczy („od głowy począwszy ku zapałowi, promieni pięć długich po grzbiecie"). Smok rozwartą paszczą z wielkimi zębami („strasznymi i ogromnymi") obejmował lufę. Poszczególne jej części zdobiły pierścienie (nazywane „rzekami") i labry. Na pierścieniu, oddzielającym część czopową od wylotowej wyryto imię i nazwisko wykonawcy – „DANIEL KROL". Otwór wylotowy miał kształt zbliżony do kuli („gałka piękna, w koło ulana"), wzmocniony pierścieniem. Wylot zamykała drewniana toczona gałka w kolorze zielonym.

Drugie działo, o niemal identycznym kształcie, było nieco krótsze i różniło się pokrywką zapału – zamiast dwóch odlanych twarzy znajdował się tam „posąg pochylony, z twarzą od zapału ku lewej stronie nakrzywioną [nachyloną], z tyłem wychylonym, nadgarbiony". Poza tym wszystko było: „z takowy[mi] maluśkimi personami i tekstami oboich liter, tak polskich, jako ormieńskich, między czterzema listwami społecznie wydrukowanymi". A więc jeszcze jedna drobna różnica – w tym dziale obie inskrypcje były w jednym obramowaniu. Łoża dział (il. 2) miały przy zapale uchwyty żelazne „w blasze żelaznej, zaś z drugiej strony między bokami łoża skrzynie na kule „dobrze żelazem opatrzone"[45]. Na zewnętrznych ścianach łoża umieszczono dwa wielkie lwy trzymające tarcze herbowe

[39] T. Korzon, *Dzieje wojen i wojskowości w Polsce,* 3, Kraków 1912, s. 245.

[40] „arszyn lwowski ma w sobie łokcia Krakowskiego ćwierci pięć" – S.B. Linde, *Słownik języka polskiego,* 1, Warszawa 1807, s. 29.

[41] Herby właścicieli odlewano z reguły na części dennej – Grodzicka, op. cit., s. 361, 363.

[42] Baranek z labarum był godłem nacji ormiańskiej w Polsce. Używały go sądy ormiańskie we Lwowie, Kamieńcu, Kijowie, Stanisławowie, itd. – Я.Р. Дашкевич, *Армянские общественные печати на Украине (XIV–XVIII вв.),* „Вестник Матенадарана/Banber Matenadarani", 1974, nr 11, s. 233–250; idem, *К средневековой сфрагистике Армян Украины,* „Вестник Матенадарана/Banber Matenadarani", 1986, nr 15, s. 191–240.

[43] Nazwa pochodzi stąd, że zazwyczaj miały one kształt delfinów, łączących w sobie elementy zwierzęce i roślinne (liść akantu na grzbiecie). Z lufą łączyły się za pomocą słupków lub kul, w które wgryzały się otwartą paszczą. Zdarzały się też lewki siedzące i „warujące" – Grodzicka, op. cit., s. 364. W wypadku dział Michnowskich mamy do czynienia ze smoczkami.

[44] Nie wiadomo, jak była skomponowana. Albo obiegała lufę albo, co bardziej prawdopodobne, była wpisana w symetryczny, prostokątny blok, podobnie jak inskrypcja w języku polskim. Jeśli chodzi o sam tekst, napis ormiański pokrywał się zapewne treściowo z polskim. Kwestią otwartą pozostaje, w jakim języku został sporządzony. W opisie użyto wprawdzie przymiotnika „ormiański", ale Ormianie polscy używali języka kipczackiego zapisywanego za pomocą liter ormiańskich. Szczególnie uroczyste inskrypcje w kościołach i na dzwonach układane były w klasycznym języku ormiańskim (tzw. grabarze). Być może i tu go zastosowano.

[45] Łoża ścienne dział połączone były ze sobą spontami.

– z jednej strony Michny, z drugiej zaś – nacji ormiańskiej, a także inskrypcje po polsku i ormiańsku, zapewne o identycznej treści. Inskrypcja łacińska brzmiała: „Felix Civitas quae tempora pacis providet bella Anno Domini 1.5.9.4. dnia 24. Decembra” (to jest: szczęśliwe miasto, które w czasie pokoju na wojnę się szykuje Roku Pańskiego 1594 dnia 24 Grudnia). Wszystko było z „okowaniem haniebnie mocnym, floryzowanym i rzezaniem osobliwym, także z labrami chędożnymi i smoczkami po obudwu stronach będącymi, skrzydłami i nogami żelaznymi, także i z ogonmi”. Na każdej desce widniały nadto „po cztyry gwiazdy pozłociste”. Działa łączyły się z łożami za pomocą kijanicy żelaznej, która była „na dwanaście ogniwach żelaznych graniastych, na cztyry węgły na boku, na kolcu okrągłym, we dwie hantaby żelazne założona”. Wszystkie części metalowe łoża były pomalowane na czerwono „z formami śrubowanymi i rozmaitymi spernalmi i gwoździami knurowymi warownie opatrzone” i „osobliwie obite na kołach obu” lub „na prawie mocnych”[46].

Symbolika zdobień dział Michnowskich była typowa dla epoki[47]. Zwracają tylko uwagę elementy nawiązujące do kultury Ormian polskich: inskrypcje i herby. Fundator podkreślał swe dziedzictwo etniczne, przydając mu w ten sposób wagi i prestiżu w przestrzeni miasta zdominowanej przez kulturę polską.

Losy dział

Niewiele wiemy o dalszych perypetiach fundacji Michnowskiej. Po odlaniu oba działa złożono tymczasowo we lwowskim klasztorze dominikanów Bożego Ciała. Tak o tym pisał Gruneweg: „Kazał [Michno] także przed paroma latami odlać we Lwowie dwie piękne wielkie armaty, który z miłości do swej ojczyzny podarował miastu Kamieniec. Te armaty przez jakiś czas stały w naszym lwowskim klasztorze, zanim je wzięto do Kamieńca i w drodze były powierzone tylko naszym braciom”[48]. Do Kamieńca dotarły przed 8 marca 1595 r., kiedy to odbyła się opisana już wyżej uroczystość przekazania daru władzom miasta. Dopiero po zainstalowaniu dział w miejscu przeznaczenia, fundatorzy poprzez swych pełnomocników lwowskich zapłacili za nie całą sumę producentowi 11 kwietnia 1595.[49]

Działa Michnowskie z pewnością wielokroć broniły wszystkich mieszczan Kamieńca. Okazji ku temu nie brakło w burzliwej historii miasta. Po powstaniu kozackim (1648) i wojnie szwedzkiej (1655), kolejny Ormianin, Zachariasz Krzysztofowicz, pamiętał o nich w testamencie potwierdzonym w urzędzie grodzkim kamienieckim w 1662 r. I on, podobnie jak Michno, był bezdzietnym bogaczem. Z sumy kapitałowej w wysokości 7313 złotych i 12 groszy ulokowanej na młynach postawionych przez testatora obok mostu murowa-

[46] Części drewniane łoża zwykle malowane były na czarno, żelazne – na czerwono. Por. K. Górski, *Historia artylerii polskiej,* Warszawa 1902, s. 67.

[47] Por.: K. Łopatecki, *Ideowa wymowa ozdób armatnich z przełomu XVI i XVII wieku,* [w:] *Nad społeczeństwem staropolskim,* I: *Kultura – Instytucje – Gospodarka w XVI–XVIII stuleciu,* red. K. Łopatecki, Białystok 2007, s. 249–270.

[48] *Die Aufzeichnungen...*, s. 692. Autor z pewnością oglądał armaty, a ponieważ miał zainteresowania etnologiczne, dokładnie przestudiował wszystkie ich ozdoby i elementy. Sformułowanie, jakiego użył w swej narracji pamiętnikarskiej: „aus liebe jegen seynem vatterlande der Statt Kamieniec”, dokładnie odpowiada napisowi polskiemu na działach: „ku obronie Oyczyźnie swoiey miłey miasta Kamieńca”. O wartości obserwacji Grunewegowskich zob. K. Stopka, *Gruneweg Martin,* [w:] *Etnografowie i ludoznawcy polscy: sylwetki, szkice biograficzne,* red. A. Spiss, 3, Kraków 2010 (w druku).

[49] Badecki, *Materiały*..., s. 298 (*Consularia Leopoliensia,* 16, 1595, s. 188, zapiska 205).

nego na Smotryczu miał płynąć czynsz 100 złotych „na utrzymanie armat, przez Michała Ormianina darowanych". Legat potwierdzony przez sejm, miał być wypłacany „urzędowi iurisdiccyi polskiej", który jako najwyższa instancja władzy w mieście zajmował się obronnością[50].

Ten stan rzeczy, jak mamy prawo przypuszczać, przetrwał do zdobycia Kamieńca przez Turków w 1672 r. Pozostawiona przez Polaków artyleria została wtedy przejęta przez najeźdźców. Ze spisu sporządzonego przed oddaniem miasta na powrót państwu polskiemu w 1699 r. wiemy, że trzy największe działa, jakie przetrwały z czasów przed inwazją turecką miały wagomiar po 30 funtów każde[51]. Czy były wśród nich działa Michnowskie, tego już nie sposób stwierdzić. Dalszy ich los nie jest znany. Pozostała po nich tylko pamięć uwieczniona wierszem przez przebywającego w okresie okupacji tureckiej na wygnaniu we Lwowie Ormianina kamienieckiego, Kaspra Butachowicza:

„Już nie widać w Kamieńcu armat Beznosowskich
Niemasz widzę nośnych dział, niemasz i Michnowskich.
Których kule w pół milę z impetem padały
Głosy ich w czterech milach słyszeć się dawały"[52].

[50] *Approbacya summy na armatę kamieniecką przez sławetnego Zacharyasza Krzysztofowicza legowany,* [w:] *Volumina legum,* 4, ed. J. Ohryzko, Petersburg 1859, s. 403; Barącz, op. cit., s. 174; Dr Antoni J. (Rolle), *Zameczki podolskie na kresach multańskich, 2, Kamieniec nad Smotryczem,* Warszawa 1880, s. 123.

[51] D. Kołodziejczyk, *Podole pod panowaniem tureckim. Ejalet kamieniecki 1672–1699),* Warszawa 1994, s. 129, 130, 169.

[52] Barącz, op. cit., s. 102.

‘As a true father of one’s Motherland with one’s love one wants to adorn’: the history of the Michno artillery pieces once at the defence of Kamieniec Podolski
(Summary)

In 1595 a citizen of Kamieniec Podolski, an Armenian, Michno Donuszowicz Hołubkowicz, together with his wife Gulaf presented to the town two bronze artillery pieces. Michno (Mikael, Michał) came from an old, well-regarded family in the town. He was an elder of the Armenian nation (*natio*), a member of the *natio* court, as well as a provisor of the properties of the Armenian Church. He oversaw the reconstruction of the Church of Saint Nicholas, given over for the requirements of the parish in 1577. Following the fire in the town that occurred in 1602 he was encumbered with the responsibility to rebuild the damaged parish buildings. He was to leave a sizeable sum of money in his will to the Armenian and Latin churches, as well as the orthodox temples in the town.

The guns were funded for the town’s defence during the period of the Tatar threat. In 1593, following the outbreak of war between the Habsburg and Ottoman Empires, hordes of Tatars roamed across Poland on their way to Hungary. Given such a situation Hetman Jan Zamoyski borrowed artillery pieces in Lwów, which he subsequently placed at the Kamieniec fortress. Michno Hołubkowicz, desiring to insure his gift, reserved the right, in the act of bestowing the guns to the town, that they should never removed from Kamieniec. The founder, besides the needs of the moment, was also directed by patriotic callings – his love for his home town and country, as well as a desire to ensure for himself everlasting fame.

The artillery pieces were commissioned at the Lwów cannon maker’s of Daniel Król, who had already earlier produced a similar commission for the Armenians. The agreement with him was concluded by Michno’s first cousin Iwanis Kiewiorowicz, a Lwów burgher. Each gun was to be thirty hundredweight (at 25 zł a hundredweight). Daniel Król met the conditions of the agreement on the 24th of December 1594. Next the artillery pieces were assembled at the Lwów Dominican monastery, where subsequently (before the 8th of March 1595) they were transported to Kamieniec Podolski. The payment of the amount due, to the sum of 1700 zł, was concluded the 11th of April 1595 in Lwów. Both artillery pieces were distinguished from each other by specific ornamentation. Besides which one of them was somewhat larger. These were not only field pieces but also works of art. The decorative motifs were typical of the age. Of note are only the elements referring to Armenian culture – the Armenian inscriptions and emblems (of the funder and Armenian community (*natio*) in Poland).

The guns were to remain in Kamieniec right up until the taking of the town by the Turks in 1672. In 1662 a different Kamieniec Armenian, Zachariasz Krzysztofowicz, had subscribed a certain sum of money ‘for the maintenance of the guns bequeathed by Michał the Armenian’. Unfortunately they have not survived to this day. One may visualise them however thanks to A Description of Two Artillery Pieces in Kamieniec Podolski and Their Ceremonious Bestowal on the Town in 1595 published from the Town Council’s Acts of Kamieniec by Mieczysław Gębarowicz.

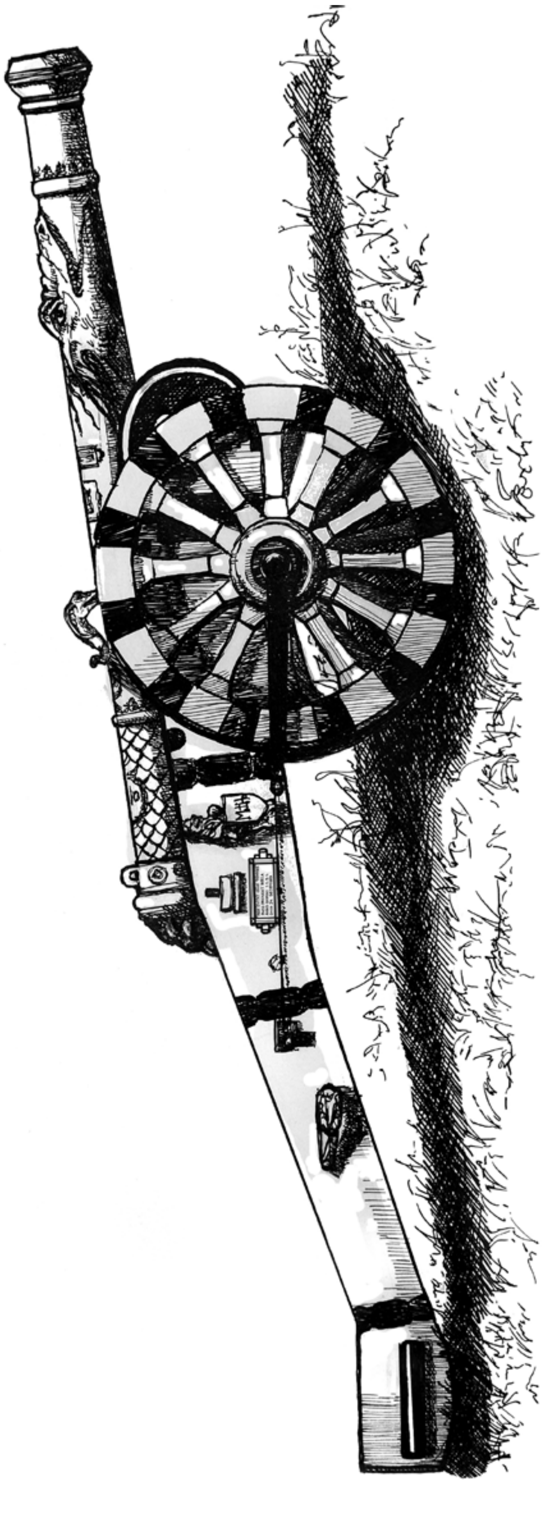
Krzysztof Stopka

„JAKO OJCZYC PRAWDZIWY OJCZYZNĘ SWĄ MIŁĄ CHCĄC TYM LEPIEJ PRZYOZDOBIĆ": HISTORIA DZIAŁ MICHNOWSKICH, NIEGDYŚ KAMIENIEC PODOLSKI BRONIĄCYCH

tekst: s. 245–255



1. Lufa większego działa z fundacji Michny Hołubkowicza (rekonstrukcja Joanny Kaczor)



2. Działo większe ufundowane przez Michnę Hołubkowicza – widok boczny (rekonstrukcja Joanny Kaczor)

ZYGMUNT III, KATEDRA KRAKOWSKA I MEDYCYNA

Związki Zygmunta III Wazy z katedrą krakowską zasługują na odrębne studium.

W testamencie datowanym 5 maja 1623 czytamy: „zapisujemy katedrze św. Stanisława na zamku krakowskim, ornat na tle złotem ponsowego koloru z pasami szytemi w perły, niemniej dalmatyki i antypedya tegoż koloru i materyi[1]. Nadto księgę ewangielii, przy dobyciu Smoleńska nabytą, okrytą blachami srebrno pozłacanemi. Na mszę św. corocznie w aniwersarz nasz odprawiać się mającą, zapisujemy z szkatuły naszej fl. 1000. (...) Na dokończenie grobu dla nas, małżonek i dzieci naszych, z sum neapolitańskich zapisujemy co rok 3000 fl. aż póki się fabryka nie skończy[2]. Do tejże kaplicy zapisujemy cztery wielkie lichtarze srebrne pozłacane, niemniej patyny i ampułki srebrne, nadto dwa ornaty i dwie bogate dalmatyki z lamy złotej, z ponsowem, fioletowem i zielonem przetkaniem. Wszystko to znajduje się w prywatnej naszej zakrystyi. Na ufundowanie kaplicy tej, pod zarządzaniem nadwornych naszych kapelanów, wyznaczamy 20.000 fl. z depozytów naszych. W kaplicy tej codziennie msza ś. odprawiać się ma za duszę naszą"[3].

Król angażował się niejednokrotnie osobiście w sprawy stołecznego kościoła biskupiego. Do czasu, gdy mieszkał na Wawelu, w sąsiadującej z jego rezydencją świątyni bywał z rodziną i dworem – tutaj uczestniczył w codziennej i świątecznej liturgii. Ganki łączące pałac królewski z kaplicą mansjonarską oraz z emporą w prezbiterium dawały Zygmuntowi możliwość nieoficjalnego dostępu do katedry i wykonywania prywatnych praktyk pobożnych. Źródła kapitulne potwierdzają bliskie związki monarchy z kościołem zamkowym.

Zegar umieszczony na wieży północnej regulował rytm życia zarówno kapłanów sprawujących służbę bożą, jak i życie dworu oraz wszystkich mieszkańców wawelskiego wzgórza, dlatego nie dziwi wniosek króla przedstawiony 12 VII 1602, aby przerobić czasomierz z systemu 24-godzinnego na półzegarze[4]. Ze strony kapituły widoczne jest staranie o to, by liturgia sprawowana w obecności króla reprezentowała odpowiednio wysoki poziom

[1] Odnotowany w czasie wizytacji katedry przez bpa Andrzeja Trzebickiego z 1670 r. – Kraków, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej jako: AKK), Wiz. nr 51, s. 67 – jako ornat czerwony z fundacji Zygmunta III z tkaniny przetykanej złotem i srebrem, z perłowymi listwami zamiast pasamonów, ze stułą i manipularzem zdobionymi sześcioma krzyżami z pereł; podobnie w inwentarzach skarbca katedralnego z 1692 r. (AKK, Inv.C.5, s. 91), 1702 (AKK, Inv.C.6, s. 65), 1761 (AKK, Inv.C.7, s. 52). Ten ostatni opisuje ponadto ornat czerwony teletowy „snać od Śp. Króla Zygmunta trzeciego darowany, między kwiatami złotemi regia insignia, korony, iabłka z krzyżami, lewków, y snopki Domus Iagielloniae maiący", z kolumną obszytą podwójnym srebrnym galonem i brzegami lamowanymi srebrną frędzlą (AKK, Inv.C.6, s. 68). Antependium opisane w 1670 r. jako fundacja Zygmunta Augusta to najpewniej dar Zygmunta III – uszyte z altembasu w kwiaty złote, srebrne i jedwabne, z pasamonami i krzyżem z pereł (AKK, Wiz. nr 51, s. 96). Wykorzystano je później do uszycia ornatu, który wg inwentarza z 1702 r. (AKK, Inv.C.6, s. 67) miał „złote dno na obiedwie stronie bogate" z wysokimi złotymi i srebrnymi kwiatami; jak zapisano tkanina była taka sama jak w przypadku ornatu Zygmunta III, „Ten ornat iest snać z antependium przerobiony".

[2] O kaplicy Wazów przy katedrze krakowskiej – M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku,* Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska, 121), s. 127–159.

[3] J.U. Niemcewicz, *Dzieje panowania Zygmunta III, króla polskiego, wielkiego księcia litewskiego, itd.,* wyd. k. J. Turowski, 3, Kraków 1860, s. 341–342; za tym źródłem, lecz nieprecyzyjnie podaje listę darów Zygmunta III dla katedry Rożek, op. cit., s. 203. Większość wymienionych w 1623 przedmiotów król przeznaczył katedrze już w testamencie z 19 V 1598 – *Sprawozdania z posiedzeń Komisyi do Badania Historyi Sztuki w Polsce,* 5, Kraków 1893, s. CXXI–CXXII.

[4] AKK, *Acta Actorum Capituli Cracoviensis* (dalej jako: AA), IX, k. 173v–174r; J. Dreścik, *Zegar kościoła katedralnego na Wawelu,* [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.),* Kraków 1999, s. 186–187.

– szczególną wagę przywiązywano do oprawy muzycznej, znając niewątpliwie znawstwo monarchy w tej dziedzinie[5]. W związku z tym napomniano kantora uchybiającego w śpiewie[6]. Na posiedzeniu kapituły 13 XII 1602: „Ad postulationem Sacrae Regiae Maiestatis in consensu hodierno ad suas Dominos Reverendos factam Reverendi Domini Capitulares suprascripti chorum in Ecclesia cathedrali Cracoviensi propter musicos Sacri Regiae maiestatis amplificando et maiorem faciendo concorditer concesserunt"[7]. Licząc się z uczestnictwem władcy z rodziną w mszy niedzielnej (sumie) 7 X 1608 ustalono również sposób celebrowania aspersji[8]. Z kolei wyrazem troski króla o stan paramentów było opłacenie czyszczenia niektórych sreber katedralnych, za co 19 I 1607 postanowiono mu podziękować[9].

Nieobojętne były Zygmuntowi III kwestie artystyczne wiążące się z nowymi fundacjami kapituły. Poddając się królewskiej woli i biorąc pod uwagę jego osąd, 3 II 1605 kanonicy polecili przerobić zwieńczenia marmurowych bramek prowadzących do chóru[10].

Podczas zimowej sesji generalnej kapituły 5 II 1607 król przez swojego delegata zgłosił niezwykłą prośbę, o czym informuje obszerny zapis: „De petitione Serenissimi Sigismundi tertii Dei gratia Regis Poloniae et Suetiae & Domini nostri clementissimi, eiusdem nomine Reverendum Dominum Henricum Firlei[11] Scholasticum Cracoviensiem et Regni Referendarium in consessu Capitulari ad suas Dominos Reverendas facta ex parte concessionis et demptionis aliquod lapidum balasi dictorum in crucibus aut infula existentium, quibus Rex Hispaniae causa medicinae ad certum morbum curandum pependae indiget, in quorum locum sacra regia Maiestas praeciosiores et maioris valoris, in vim comutationis cum alibi reperiri non possint declarauit se dare, Reverendi Domini in hoc generali Capitulo congregati conferentes et mature deliberentes lectis litteris Reverendissimi Domini Petri Tyliczky Dei gratia Episcopi Wladislawiensi et postulati Cracoviensi, quibus in eam rem consensit, tum eo attento quod dicti lapides causa valetudinis curandae petuntur, cum etiam Sacri Canones captivos thesauris Ecclesiae redimendum permittunt concordibus suffragiis concludendum duxerunt et concluserunt huiusmodi lapides aliquot minores excepto magno et insigni in infula existenti pro aliis lapidibus eiusdem vel maioris valoris aut pro praetio parato aequivalente in vim comutationis Suae Regiae Maiestatis concedendos. In quo

[5] Ostatnio o muzyce na dworze Zygmunta III – W. Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismunds III. von Polen,* 2, Wien 2009, s. 922–945.

[6] AKK, AA IX, k. 245v: na posiedzenie kapituły 14 V 1603 przywołano kantora chóru „ut cantum addiscat, diligentior sit, et serpm (?) corrigat frequenter et etiam cum tedio et ostensione aurum Sacrae Regiae Maiestatis [podkr. KJC] atque suas Dominos Reverendarum in cantu discrepat, et voces non ita ut opportet elevat, et deprimit serio ad nonnertum".

[7] AKK, AA IX, k. 209v.

[8] AKK, AA X, k. 230r: kanonik celebrujący sumę miał najpierw pokropić obecnych w chórze króla z królową oraz ich dzieci, następnie nuncjusza apostolskiego, biskupów i kanoników; pod nieobecność monarchy miano się stosować do dawnego zwyczaju.

[9] AKK, AA X, k. 108r: „Ad gratias agendum Serenissimo Sigismundo tertio Dei gratia Regi Poloniae pro sumptu quem ex liberalitate sua in purgationem et mundationem certi argenti Ecclesiae huius fecerat, ipsumque informandum in causis decimarum manipularum cum certis nobilibus habitis et coram Judicio Sacrae Regiae Maiestatis vertentibus ex Capitulo sunt deputati Admodum Reverendi Domini Joannes Krasinsky Cantor et Jacobus Lempiczky Cancus Cracoviensis."

[10] AKK, AA IX, k. 398v: „Portarum (…) reformationem continuandam et verticem earum non eo modo et forma qualis nunc in una est sed alio de novo accomodando se voluntati et iudicio Sacrae Regiae [podkr. KJC] parandum statuendum" – Rożek, op. cit.

[11] O Henryku Firleju i jego działalności na dworze Zygmunta III – Leitsch, op. cit., 3, s. 2000–2003.

negotio ad eandem Sacram Regium Maiestatem de medio sui deputaverunt Reverendos Dominos Paulum Dembski Suffraganeum sede vacante Administratorem Episcopatus et Joannem Krasinski de Krassne Cantorem Cracoviensem atque ipsis comisserunt, ut hac in re iuditio et discretioni dictae Sacrae Regiae Maiestatis cuius pietatem et zelum erga cultum et Ecclesiam Dei experti sunt acquiescant. Spem habentes, eam pro eiusmodi lapidibus praeciosiores et maioris valoris non autem minoris daturam lapides"[12].

Po dwóch tygodniach (19 II 1607) sprawa powróciła pod obrady: „Reverendus Dominus Henricus Firlei Scholasticus ac Referendarius (...) Regni quatuor lapides a Sua Regia Maiestatis pro lapidibus Balasi dictis in vim comutationis acceptis multo praeciosiores et praestantiores datos suis Dominos Reverendis in hodierno consessu Capitulari demonstravit et si eosdem suscipere velint, interrogavit. Et Reverendi Domini visis dictis lapidibus eisque melioribus et praeciosioribus suis animadversis eosdem inhaerendo etiam decreto generalis Capituli pro festo Purificationis B.M. Virginis non ita pridem celebrati facto suscipiendum concluserunt et ut in loca infulae ex quibus balasi dicti dempti fuerunt ponantur consenserunt actuque praesenti mediante consentiunt agentes gratias Sacrae Regiae Maiestatis pro eiusmodi lapidibus."[13]

Ostatni raz królewski wniosek omawiano na posiedzeniu 23 II 1607: „Ad sacram Regiam Maiestatem lapides Balasi dictos causa medicinae ex eis faciendae minores et vilioris praetii sibi in vim comutionis concedi postulantem Reverendi Domini inhaerentes decreto in proxime praeterito generali Capitulo promulgato deputandum duxerunt et concorditer deputauerunt Reverendos Dominos Joannem Krassinsky cantorem et Stanislaum Skarszewsky Canonicum Cracoviensem confratres suos charrissimos cum crucibus aut infula in quibus eiusmodi lapides (…?) tuntur ut videant et attendant qui et quibus locis lapides eiusmodi minores tamen et non magni dempti fuerint, et qui in et eorum loca positi utque in vim comutationis faciendae cum ipsa Sacra Regia Maiestas declaravisset, se in illorum locum multo praeciosiores daturum. Quod illius conscientiae ac discretu vi comisserunt."[14]

Całą sprawę pokrótce opisał (nieco bałamutnie) biskup Ludwik Łętowski w biogramie scholastyka krakowskiego Henryka Firleja, wyrażając przekonanie, że kamienie wyjęto z krzyża fundacji Kazimierza Wielkiego z 1369 r.[15] Próbował też zidentyfikować rodzaj kamieni kryjących się pod nazwą balasów: „Coby te kamienie Balassi czy Ballassi były? Nie zdaje się, aby Sardius lapis czyli Sarda u Pliniusza, o którym Albert wielki pisze, iż epirejski i egipski, vim habent medendi etc. Ani też Bezoar, który ma być: Contra omnia venena et morbos periculosissimos efficacissimus, pisze nasz Knapski: ale najpewniej jest on kamień przekognisty, Balanites zwany, gemma quam media virga flammae secat, pisze Pliniusz; z którego łatwo mogło urość słowo Balasi: przyczem nie upieram się wszelako"[16].

W rzeczywistości chodzi o kamienie występujące w źródłach jako balasy lub rubiny

[12] AKK, AA X, k. 109v–110r.

[13] AKK, AA X, k. 116v–117r.

[14] AKK, AA X, k. 117r–117v.

[15] L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich,* 2, Kraków 1852, s. 229–230.

[16] Ibid., s. 230.

balasy. Wbrew panującemu w przeszłości przekonaniu, nie jest to odmiana rubinu, lecz czerwony spinel[17] pochodzący z Badachszanu na obszarze dzisiejszego Afganistanu. Jak wynika z protokołów kapitulnych, Jan Krasiński i Stanisław Skarszewski mieli dokonać wyboru kamieni do wyjęcia z krzyża lub infuły, ale rezultatu ich działania nie znamy. Tak więc, nie sposób określić, który z przedmiotów ze skarbca katedralnego ostatecznie wyznaczono. W rachubę wchodzi kilka krzyży złotych i srebrnych oraz mitr biskupich kameryzowanych z użyciem balasów[18].

Jaka choroba trapiła Filipa III (ur. 1578, król Hiszpanii od 1598, zm. 1621) i dlaczego Zygmunt III chciał zdobyć dla niego lecznicze kamienie? [19] Na to pytanie winni odpowiedzieć historycy i badacze dziejów medycyny. Dziwne, że władca wielkiego imperium potrzebował pomocy króla Polski[20], by pozyskać minerały nieszczególnie rzadkie i nie największej wartości. Może Zygmunt III z własnej inicjatywy chciał ulżyć w cierpieniu swojemu sojusznikowi? Interesujące, że nie skorzystał w tym przypadku z zasobów własnej szkatuły, lecz zainteresował się skarbcem katedry na Wawelu. Byłoby to w pełni zrozumiałe, gdyby chodziło o jakieś konkretne kamienie znane powszechnie ze względu na medyczne właściwości, ale przecież król pozostawił kapitule wolność w ich doborze. Z jakiś względów musiało mu na nich zależeć, skoro ofiarował w zamian kosztowniejsze i znakomitsze. Zwraca uwagę zachowanie szczególnej rozwagi przy podejmowaniu decyzji przez kanoników katedralnych. Rozważyli oni zarówno zgodność z kanonami (chodziło przecież o uszczerbienie przedmiotów służących kultowi), jak i zdanie biskupa nominata krakowskiego, Piotra Tylickiego.

W związku z wyjazdem króla z Krakowa 28 V 1609, jak się później okazało – ostatecznym, na spotkaniu kapituły 29 V: „Calicem totum aureum cum patina per Sacram Regiam Maiestatem Ecclesiae Cathedrali Cracoviensis donatum habentem sub pede insignia eiusdem Sacrae Regiae Maiestatis in pede gemmas duodecim iustae magnitudinis, item diamentos duos et rubinos duos, in nodo vero quattuor gemmas, deinde sub labio lapides quattuor, duos quidem diamentos et duos rubinos, Reverendus Dominus Albertus Sydlowsky Custos Cracouiensis nomine praefatae sacrae Regiae Maiestatis Reverendos Dominis Praelatis et canonicis Cracovienses in hodierno Capitulo ordinario congregatis reddidit” [21]. Kielich ten król zapisał katedrze już w testamencie z 1598[22].

Ostatnią, najwspanialszą fundację na rzecz katedry uczynił Zygmunt III pod koniec życia i osobiście jej już nie zdążył przekazać. Dokonał tego po jego śmierci syn, Władysław

[17] K. Maślankiewicz, *Kamienie szlachetne,* Warszawa 1987, s. 172–174.

[18] Opisane szczegółowo w *Inwentarzu* 1563, s. 1–5, 45–53; balasy zdobiły 4 złote krzyże (Zygmunta I, z koron książęcych, Fryderyka Jagiellończyka i przeniesiony ze Stopnicy) oraz dwie infuły (kard. Fryderyka Jagiellończyka i kard. Zbigniewa Oleśnickiego).

[19] O leczniczych i magicznych właściwościach kamieni – E. Letkiewicz, *Klejnoty w Polsce. Czasy ostatnich Jagiellonów i Wazów,* Lublin 2006, s. 273–291 (tam powołania na wcześniejszą literaturę).

[20] Nie można wykluczyć, że zwrócił się o pomoc także do innych władców europejskich.

[21] AKK, AA X, k. 285r–285v; *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563,* oprac. A. Bochnak, Kraków 1979 (Źródła do dziejów Wawelu, X), s. 20, przyp. a; wymieniany w kolejnych inwentarzach katedry, powoływany wielokrotnie w literaturze jako własnoręczne dzieło króla, zrabowany przez Niemców w czasie II wojny światowej, do dzisiaj nie odzyskany – Rożek, op. cit.

[22] *Sprawozdania...,* s. CXXI: „damus et legamus calicem nostrum aureum cum margaritis et lapidibus pretiosis, quos rubinos et adamentes vocant, una cum patina aurea ad eundem calicem pertinente”.

IV, który 26 III 1633 (Wielka Sobota), w obecności braci, złożył na ołtarzu św. Stanisława nową srebrną trumnę na jego relikwie[23], co obszernie zrelacjonował notariusz kapituły: „Serenissimus Rex Vladislaus IV ad Ecclesiam hanc Cathedralem per fores capellae Mansionariorum venit ac clausa Ecclesiae imo etiam porta ipsius Arcis priore paucis ex Capitulo vocatis infrascribendum, urnam sive tumbam reliquiis Sancti Stanislai a Serenissimo olim Rege Sigismundo III parente suo dicatam, in altari capellae Sancti Stanislai Episcopi et Martyris gloriosi deposuit ac huic Ecclesiae consignavit. Opus plane regium argenti bonitate operis elegantia insigne, pondo mille septingentarum quatuordecem marcarum. Vetus autem Tumba aperta fuit et reliquia intus in cistula argentea auro solido involuta conclusa in eandem novam urnam posita est. (…) Caeterum reliquias Sancti Stanislai cum in novam urnam hanc imponerentur genuflexus Serenissimus Rex cum Serenissimi tribus Joanne Alberto, Sanctae Romanae Ecclesiae Cardinali, Episcopo Cracoviensi, Casimiro, Carolo ac Alexandro necnon Serenissima Sorore sua Anna Catherina Infante Poloniae pie veneratus fuit. (…) Testanter autem multi fide digni quod vas argenti tantae magnitudinis nunquam in Europa viderint quod etiam Illustrissimus Dominus Comes Honoratus Vicecomes Archiepiscopus Parissensis Nuncius Apostolicus dixisse auditum est"[24]. To imponujące złotnicze dzieło zrealizowane w Augsburgu, uległo zniszczeniu w 1657 r. w czasie szwedzkiego rabunku[25].

[23] M. Rożek, *Ara Patriae. Dzieje grobu św. Stanisława w katedrze na Wawelu,* „Analecta Cracoviensia", 9, 1979, s. 447; idem, *Katedra...*, s. 79; M. Woźniak *Wpływy augsburskie w złotnictwie gdańskim XVII i XVIII stulecia,* „Biuletyn Historii Sztuki", 47, 1985, s. 105– 106, il. 7; *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich.* Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, 29 kwietnia – 1 sierpnia 2004, Kraków 2005, s. 22.

[24] AKK, AA XIII, k. 102r.

[25] Rożek, *Katedra*…, s. 27–29.

KILKA UWAG O PURYTANIZMIE W POLSKIEJ HISTORIOGRAFII OSTATNICH DEKAD

Trudno jednoznacznie zdefiniować terminy „purytanizm" czy „purytanie" i historycy polscy zajmujący się tym nurtem reformacji na Wyspach Brytyjskich mieli tego jasną świadomość. Zwracali jednak uwagę na różne aspekty tego ruchu odnowy religijnej wywodzącego się, jak wiadomo, z doktryny Jana Kalwina. Chyba najpełniejszy jego obraz zawdzięczamy Stanisławowi Grzybowskiemu, który sporo miejsca poświęcił purytanizmowi w swej pierwszej książce *Cromwell i jego wiek,* opublikowanej prawie dokładnie przed pięćdziesięcioma laty[1]. Grzybowski zwrócił uwagę na konieczność rozpatrywania znaczenia całego nurtu w kontekście historii angielskiej i szkockiej reformacji oraz szeroko rozumianej problematyki władzy państwowej (przede wszystkim pozycji monarchy) i relacji pomiędzy organami państwa i systemu sądownictwa w czasie panowania władców z dynastii Tudorów i Stuartów, a więc na przestrzeni bez mała dwóch stuleci. Podkreślił, że „wszystkie uogólnienia, dotyczące ich poglądów religijnych, moralności, stosunku do nauki, sztuki, kultury, a nawet programu politycznego muszą z konieczności pomijać bardzo wiele wyjątków od ogólnej reguły"[2]. Byli to ludzie, którzy wychodząc od doktryny Kalwina domagali się wprowadzenia koniecznych przeobrażeń w kościele episkopalnym, którego zręby powstały, jak wiadomo, w czasach Henryka VIII, zbliżających go do kalwinizmu. Konieczność zmian dostrzegali tym wyraźniej, im dłużej pozostawali pod wpływem rozwiązań przyjmowanych przez reformatorów religijnych działających na kontynencie.

W Anglii wyraźny był wpływ reformatorów szkockich z Johnem Knoxem, który zaprowadził w Szkocji oparty na wzorach genewskich prezbiterianizm, wywierający olbrzymi wpływ na sprawy kościelne i szkocką politykę oraz ukształtował opozycję wobec kościelnego i politycznego establishmentu. Spośród wielu zwolenników reformy religijnej, na czołowe miejsce w czasach elżbietańskich wybił się wyznawca radykalnego kalwinizmu, Thomas Cartwright, wykładowca z Cambridge, uniwersytetu stającego się jednym z głównych ośrodków myśli purytańskiej. Przy całym swym radykalizmie nie zakładał on oderwania się od Kościoła episkopalnego uważając, że powinien on przyjąć sugestie reformatorów, aby stać się prawdziwym Kościołem Chrystusowym. Była to przecież postawa typowa dla ogółu reformatorów religijnych, w każdym razie we wczesnym okresie działalności. Cartwright zmarł zresztą jako członek Kościoła anglikańskiego.

Dominowały jednak postawy totalnej kontestacji wobec Kościoła państwowego, który był dla purytan widomym znakiem dominacji diabelskiej tyranii nad Kościołem, tym bardziej straszliwej, że jego głową była kobieta. Rządy kobiet piętnował też zresztą w Szkocji John Knox, mając oczywiście na myśli Marię Stuart – katoliczkę.

Stanisław Grzybowski zwrócił uwagę na wielość nurtów w purytanizmie, co wynikało z przekonania, że każda gmina jest niezależną kongregacją, tradycja reprezentowana przez Rzym jest fałszem i bałwochwalstwem, a jedynym wzorcem życia i działania jest Biblia. Z jej ówczesną rolą nie da się porównać znaczenia żadnej innej książki, gdyż była punktem

[1] S. Grzybowski, *Cromwell i jego wiek,* Warszawa 1959.

[2] Ibid., s. 77.

odniesienia dla wszystkich aspektów życia jednostki i społeczeństwa[3]. Emigranci z Wysp posługiwali się przetłumaczoną w latach 1557–1560 tzw. Biblią Genewską, która była coraz szerzej czytana przez ludzi, czemu władze państwowe starały się (z marnym skutkiem) zapobiegać.

Krytyka władzy w Kościele siłą rzeczy, czasem niezależnie od intencji poszczególnych polemistów, musiała się zwracać przeciwko władzy państwowej. Idee radykałów zderzały się z pragmatyzmem rządzących elit, przede wszystkim zaś monarchów – Elżbiety I oraz pierwszych Stuartów. Byli oni (w każdym razie Elżbieta I, Jakub I, a nawet Karol I w początkowym okresie swych rządów) zwolennikami zmian w sprawach religijnych, co zwiększało ich wpływ na realną politykę, niezależnie od formalnej prerogatywy. Dla spokoju wewnętrznego, władcy starali się przymykać często oko na brutalność nonkonformistycznych kaznodziejów a także na wybryki katolickich polemistów działających w kraju i za granicą. Było to możliwe do lat osiemdziesiątych XVI w. Konflikt z Hiszpanami (a przecież Filip II był swego czasu mężem Marii Krwawej, która walnie przyczyniła się do powstania purytańskiego martyrologium) i polityka Rzymu nakłaniały do negacji zakorzenionego w świadomości ówczesnych ludzi poczucia jedności z władczynią, utożsamiając się bardzo mocno z podstawowymi interesami państwa. Taka postawa budziła opór i ułatwiała szerzenie się purytańskiej agitacji. Było to paradoksalne, bo przecież nikt intensywniej nie krytykował kościelnej polityki Elżbiety. Dotyczyło to jednak kwestii, która jeszcze w ostatnich dekadach XVI w. nie miała późniejszych konotacji politycznych. Elżbietę, podobnie zresztą jak Jakuba I, cechowała w sprawach kościelnych spora doza pragmatyzmu. Zresztą, jak słusznie stwierdzał Grzybowski, do pewnego stosowania napięć religijnych przyczyniała się również, w czasach Elżbiety I, umiarkowana polityka Kościoła anglikańskiego, który powoli zbliżając się do pewnych zasad Kościoła rzymskiego nie sprzeciwiał się „solidaryzowaniu się z wyznaniami protestanckimi kontynentu, nie uznającymi episkopatu, i choć najbardziej ożywione stosunki z kalwinizmem genewskim, hugenotami francuskimi i szkockimi prezbiterianami utrzymywały skrajne sekty purytańskie, to nie wyrzekali się ich i członkowie „Wysokiego Kościoła" anglikańskiego. Duchowni anglikańscy brali udział w holenderskich synodach a przebywający za granicą uczestniczyli w obradach synodów kalwińskich"[4].

Sytuacja zaczęła się zmieniać gdy Kościół episkopalny w okresie panowania Jakuba I coraz bardziej akcentował niezbędność urzędu biskupiego z punktu widzenia nauki Chrystusa, skłaniając się ku arminianizmowi[5]. Purytanie stawali się zbiorowością kontestującą poczynania władz kościelnych i państwowych, przede wszystkim monarchów – Jakuba I i, w znacznie większym stopniu, Karola I. Karol był zwolennikiem arminianizmu, bo odpowiadał on jego wizji religii „uporządkowanej", gdzie ludzie nie zawracają sobie

[3] Ibid., s. 79.

[4] Ibid., s. 83–84.

[5] Ibid., s. 84; por. J. Basista, *Spór wokół arminianizmu. Czy arcybiskup Laud wywołał angielską rewolucję?* [w:] *Studia z dziejów kultury i mentalności czasów nowożytnych,* red. K. Matwijowski, B. Rok, Wrocław 1993 (Prace Historyczne, IV), s. 113–124. Basista podkreślił, że arminianizm angielski został wzbogacony przede wszystkim o wymiar sakramentalny, natomiast Karola I pozyskał dla tego nurtu jego faworyt Buckingham. Jest to dość prawdopodobne, choć Karol I żywił instynktowną niechęć do kontrowersji teologicznych; przekonany do jakiejś koncepcji trzymał się jej z bezsensownym uporem.

głowy udrękami wiary i sumienia wywołanymi płomiennymi kazaniami, tylko w czasie niedzielnego nabożeństwa spokojnie modlą się i słuchają o swoich obowiązkach wobec władcy w nabożnym skupieniu i bojaźni. Stąd jego instynktowna niechęć wobec purytan – „apostołów moralnego niepokoju". Król uważał debaty teologiczne za prowokacyjne, gdyż prowadziły do podziałów i mogły prowokować niepokój społeczny. Dlatego starał się je powstrzymywać. Oznaczało to koniec tolerancji dla różnorodności, zaś „ciche przyzwolenie na umiarkowany nonkonformizm, które istniało w praktyce za Elżbiety i Jakuba, miało się skończyć. Wszyscy musieli się dostosować łącznie z „obcymi" Kościołami, założonymi przez kalwińskich uchodźców z Francji i Niderlandów, a nawet z angielskimi kongregacjami w Niderlandach i Nowej Anglii"[6].

Król i arcybiskup William Laud, dążąc do uniformizacji i „arminianizacji" Kościoła anglikańskiego, nie zwracali uwagi nie tyle na wzrost oporu społecznego, ile na werbalną kontestację wszelkich poczynań politycznego establishmentu. Opozycja nie była oczywiście wówczas rzecznikiem jakiegoś wyimaginowanego przez niektórych historyków postępu społecznego i gospodarczego, ale twardo opierając się władzy, poszerzała pole indywidualnego postrzegania przez ludzi miejsca w świecie, odpowiedzialności za swoje życie i dokonywane wybory. Miały one być zgodne z wolą Boga, a wzorce postępowania czerpano ze Starego Testamentu, ukazując Żydów – naród wybrany, jako narzędzie boskiego planu. Wynikało stąd zainteresowanie językiem hebrajskim, historią Żydów, nadawanie dzieciom hebrajskich imion, powoływanie się na żydowskie prawa, wreszcie święcenie soboty, zamiast niedzieli. Wszystko to budzić miało zainteresowanie historią i kulturą starożytnych Żydów i kształtować w Anglii specyficzną, nie spotykaną raczej w innych krajach zwycięskiej reformacji, postać filosemityzmu. W przyszłości umożliwiało to dyskusję nad możliwością ponownego przyjęcia Żydów do Anglii[7]. Oczywiście potępiano lenistwo i zbytek, piętnując je na równi z rządami biskupów i katolicyzmem. Zarysowywał się coraz wyraźniej podział na purytan, uważających Kościół anglikański za tak zdemoralizowany, że nie wolno utrzymywać żadnych stosunków z jego wyznawcami... „Pewien pisarz, zapytany, czy to stosowne, by pobożna żona kochała się ze swoim bezbożnym mężem, poradził, że owszem, pod warunkiem iż nie sprawia jej to przyjemności"[8].

Polityka kościelna Lauda sprawiała, że wiązano ją ze wzrostem pozycji katolików na dworze Karola I, choć faktycznie prawa przeciwko nim zostały zaostrzone. Wspomniana aktywność miała, raczej wbrew intencjom Lauda, wymiar polityczny. Wiązano ją również z działaniami wojny trzydziestoletniej widzianymi w Anglii jako konflikt religijny protestantów i katolików, oraz coraz bardziej świeckim widzeniem „papizmu", postrzeganego jako zagrożenie dla prerogatyw Parlamentu i dążenie do poszerzenia uprawnień Korony. Budowało to skutecznie, na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XVII w., klimat niepokoju społecznego i kontestowania większości poczynań władzy kościelnej i świeckiej, która wobec nasilającej się krytyki była bezradna, odpowiadając jedynie represjami. Być może większość społeczeństwa wykazywała obojętność wobec tego konfliktu, ale spór

[6] J. Miller, *Stuartowie*, Warszawa 2008, s. 84.

[7] Grzybowski, op. cit., s. 97 n. W gruncie rzeczy jedynie Grzybowski zwrócił uwagę na ten aspekt purytanizmu.

[8] Miller, op. cit., s. 85.

dwóch sił, z których jedna reprezentowała państwo, a druga była niezłomnie przekonana o sile swoich racji, podzielił je na przeciwników i zwolenników purytanizmu. Mniejszość zdecydowała się usunąć nadużycia w Kościele i w państwie używając siły, bo nie widziała innych możliwości zrealizowania tego zamiaru. Jej determinacja wynikała, jak mówiono i pisano, z wsłuchiwania się w głos Pana i właściwego odczytywania Jego planu. Był to ładunek o niesamowitej sile rażenia przeciwnika, wobec której wizja ładu w Kościele i państwie reprezentowana przez Karola I i Lauda okazała się słaba i mdła. Doszły jeszcze inne czynniki polityczne i gospodarcze, dostatecznie dobrze znane, by je tutaj przypominać. Ich splot, poczynając od przełomu lat trzydziestych i czterdziestych powodował, że ludzie czuli się coraz bardziej zagrożeni w swoich prawach dotyczących własności i nietykalności. Władze państwowe i monarcha były przedmiotem krytyki także dlatego, że obawiano się o przyszłość parlamentu[9]. Wojna ze Szkotami u schyłku lat trzydziestych stała się katalizatorem późniejszych wydarzeń, w których purytanie odegrali bardzo ważną rolę. Określenie „papizm" („papiści") nabierało coraz bardziej politycznego znaczenia, służąc do identyfikowania nie tylko katolików, ale tych, którzy w mniemaniu liderów Parlamentu nie są dostatecznie dobrymi protestantami, aby traktować ich jako równorzędnych partnerów w rozgrywce o pełnię władzy z królem i jego obozem.

Otwierało to zupełnie nowy etap konfliktu na Wyspach Brytyjskich, w którym dynamika wydarzeń politycznych zaczęła chwilami przesłaniać spory religijne, choć często bezpośrednio się do nich, szczególnie w Szkocji i Irlandii, odnosiła. Ich analiza rozsadziłaby szczupłe ramy tego artykułu.

Wydaje się, że większość polskich autorów zainteresowanych problematyką purytanizmu zdołała pomyślnie uniknąć pokus traktowania problematyki religijnej w dziejach konfliktów, które wstrząsały Wyspami Brytyjskimi w XVII w. jako swego rodzaju kostiumu maskującego działania polityczne, czy szerzej postawy wobec rozgrywających się wydarzeń. Siłą rzeczy na plan pierwszy wysuwają się prace Stanisława Grzybowskiego, powstające na przestrzeni ostatniego półwiecza[10].

Biorąc pod uwagę możliwość dostępu w kraju do literatury anglosaskiej w latach pięćdziesiątych, jego oceny dotyczące religijnych uwarunkowań wydarzeń rozgrywających się na Wyspach Brytyjskich w XVII stuleciu są wyważone i odzwierciedlają ich złożoność.

Nieco miejsca purytanom i purytanizmowi poświęcił w swej syntezie dziejów Anglii do 1939 r. Jerzy Zdzisław Kędzierski[11]. W obszernym zarysie historii Anglii za Tudorów i Stuartów zwrócił uwagę na kilka ważnych elementów związanych z kształtowaniem się i oddziaływaniem purytanizmu. Odnośnie czasów elżbietańskich Kędzierski podniósł znaczenie jednego z pierwszych postanowień Elżbiety jako królowej dotyczącego zakazu wygłaszania wszelkich kazań, skutkujących wzrostem gwałtownej agitacji rozpętanej przez wracających z zagranicy protestantów, działających z silnej inspiracji kalwińskiej. Wskazał również na ostrożność Elżbiety, unikającej, szczególnie w pierwszej dekadzie pano-

[9] Ibid., s. 90.

[10] S. Grzybowski, *Polityka kolonialna Tudorów i pierwszych Stuartów,* Wrocław 1970, passim; idem, *Elżbieta Wielka,* Wrocław 2009, s. 40–53; idem, *Narodziny świata nowożytnego 1453–1605. Wielka historia świata,* 6, Kraków 2005, s. 441–459, 467–471, 577–597.

[11] J.Z. Kędzierski, *Dzieje Anglii 1485–1939,* I, Wrocław 1986, s. 93, 120, 124 n.

wania, gwałtownych działań w polityce religijnej, choć przywróciła zwierzchność Korony nad Kościołem. Opis purytanizmu dokonany przez Kędzierskiego zawiera warte refleksji stwierdzenie, iż akceptacja purytanizmu przez elitę polityczną, niezależnie od innych implikacji, mogłaby rozsadzić struktury państwa. Dlatego zresztą reformacja angielska w wydaniu „episkopalnym" musiała być skazana na swego rodzaju „niedokończoność"[12]. Już w następstwie aktów reformacyjnych w 1559 r. wokół samego problemu szat liturgicznych, owej „liberii Antychrysta" oraz obrączki ślubnej i innych spraw rozpętała się gigantyczna awantura, mogąca dać monarchini wiele do myślenia[13]. Wielkim problemem dla władz był brak jednolitej i przestrzeganej liturgii, ale nawet nakazy królowej nie były w stanie zmienić tej sytuacji[14]. Purytańscy kontestatorzy czuli się pewniej głosząc, że anglikanie i katolicy to plemię Antychrysta, gdyż tylko poprzez Biblię objawia się wola Boga. Próbowali z początkiem lat siedemdziesiątych realizować niektóre swe pomysły poprzez parlament, ale natrafili na zdecydowany opór Elżbiety, która stała na stanowisku wyłącznej prerogatywy monarchy w zakresie ustawodawstwa kościelnego. Królowa nie miała wyboru, ale próbując stanąć ponad sporami religijnymi złożyła je w swoistej „zamrażarce".

Zarys Kędzierskiego, siłą rzeczy wybiórczy, spełnił z punktu widzenia syntezy swe zadanie i nie jest obciążony nadmiernymi uproszczeniami. Autor nie widział w purytanach czasów Elżbiety i Jakuba I siły dążącej do przemian społecznych, a przecież historiografia polska nie była wolna w przeszłości od takich stwierdzeń[15]. Ogólnie trzeba uznać, że na ogół przedstawiano purytanizm z punktu widzenia jego ogromnego znaczenia w historii Anglii; wyczerpujący opis tego tak zróżnicowanego nurtu zająłby obszerną książkę.

Sądzę jednak, że klucz do zrozumienia purytanizmu i jego roli, nie tylko religijnej, tkwi w żmudnej analizie dorobku poszczególnych autorów i jego prezentacji na szerokim tle porównawczym. Ujawni się wówczas pełne znaczenie poglądów purytan, które stanowiły istotny wkład w myśl europejską. Postawa metodologiczna Bogdana Szlachty przyjęta w jego ostatnim dziele[16], ważnym także z punktu widzenia analiz dorobku intelektualnego angielskiego purytanizmu, wydaje się być propozycją atrakcyjną poznawczo. Poglądy purytańskich pisarzy na Kościół, społeczeństwo, państwo, przedstawiających pełnego wątpliwości, zagubionego człowieka mogą jeszcze dziś skłaniać do refleksji, jeśli tylko przebrniemy przez napuszony i naszpikowanym biblijnymi cytatami język. Taki był jednak świat ówczesnych religijnych polemistów.

[12] Por. J. Basista, *Propaganda religijna w przededniu i pierwszych latach angielskiej wojny domowej,* Kraków 2007, s. 27 n., 55 n.

[13] Kędzierski, op. cit., s. 125.

[14] Ibid.

[15] H. Zins, *Historia Anglii,* Wrocław 1971, rozdz. VIII: *Anglia w epoce rewolucji burżuazyjnej (1603–1660),* s. 214–265; Z. Wójcik, *Historia powszechna, Wiek XVI–XVII,* Warszawa 1998, s. 418–420.

[16] B. Szlachta, *Monarchia prawa? Angielska myśl polityczna doby Tudorów,* Kraków 2008.

Some remarks concerning Puritanism in Polish historiography of the last decades

(Summary)

The difficulties in defining the terms "Puritanism" and "Puritans" have not deterred polish scholars from studying the issues of religion on the background of conflicts with which the British Isles struggled during the 17th Century. Stanisław Grzybowski did spoke about the Puritanism in the most complex way and his judgments concerning religious grounds of the events that took part in England during that period of time, were undoubtedly the most balanced and gave the best picture of their complexity. The important issues concerning Puritanism forming and interactions were also underlined in the synthetic form by Jerzy Zdzisław Kędzierski, and the analysis of intellectual heritage of the movement was proposed by Bogdan Szlachta. The arduous analysis of the output of each of the authors and its presentation on the broad comparative background could be a key for the understanding of the idea and role of the Puritanism.

REFLEKSY PAMIĘCI O BIZANCJUM W HOMILETYCE FABIANA BIRKOWSKIEGO I ADAMA MAKOWSKIEGO

Wydawałoby się, że autorytet tradycji bizantyńskiej odgrywał pierwszorzędną rolę w regionach przede wszystkim ortodoksyjnych, gdy w sąsiadujących z nimi krajach orientacji katolickiej winny dominować wpływy Rzymu. Dlatego też dość zaskakujące efekty przynosi analiza wybranych tekstów polskich kaznodziejów, blisko związanych z dworem królewskim w pierwszej połowie XVII w. Okazuje się, że wiele odniesień do greckich Ojców Kościoła i do Bizancjum zawierają homilie dominikanina o. Fabiana Birkowskiego (ok. 1569–1636), następcy Piotra Skargi na urzędzie kaznodziei królewskiego i zarazem opiekuna królewicza Władysława IV w trakcie jego wyprawy na Moskwę (1618–1619) oraz jezuity o. Adama Makowskiego (ok. 1575–1657), który patronował duchowo wyprawie dojrzałego już króla na Smoleńsk (1633–1634).

Odniesienia są wielowątkowe i wieloznaczne. Cytowanie wschodnich Ojców Kościoła mogło służyć wzmocnieniu powagi głoszonych prawd, jak w mowie pogrzebowej Adama Makowskiego wygłoszonej na śmierć właśnie Fabiana Birkowskiego, gdzie przywołani zostają i Epifaniusz z Salaminy, biskup Cypru, i Symeon Metafrastes, jak i Dionizy Areopagita[1]. Zdarzające się wtrącone słowa greckie, świadczą o gruntownej edukacji pozwalającej na lekturę *Biblii* w języku Kościoła Wschodniego[2].

W przypadku homilii o. Birkowskiego pamięć o Bizancjum brzmi jak przestroga dla Rzeczypospolitej: „Błogo było Cárogrodowi / gdy ná katedrze swoiey widźiał Janá Chryzostomá / Grzegorza Názyánzená / y inne święte Patryárchy. Nie stáło tych / álbo tákich; ná ich miejscá Nestoryuszowie / Aelurowie[3] / álbo tym podobni się wnosili / w których prawdy nie było /ále było wiele mátaniny y pochlebstwá / dogody łaskam Cesárskim / dworzanom Cárogrodzkim: tak Páństwo prześwietne stroili / nie dobrzy / ale źli: źli dla tego / iż co inego mieli przed oczymá / á nie prawdę gdy kazáli."[4]

Kaznodzieja skoncentrował się na obronie kultu obrazów, odwołując się do argumentów ikonofilów z I tysiąclecia, m.in. św. Jana z Damaszku. Wyraźnie rysuje się tu kontekst religijny, który w dużym uproszczeniu można określić erą nowożytnego ikonoklazmu, ponieważ Birkowski brał aktywny udział w sporze katolików z protestantami co do zasadności kultu dzieł sakralnych. Był on wręcz wyznaczony do dialogu z innowiercami[5]. Argu-

[1] A. Makowski, *OBRAZ WIELEBNEGO OYCA FABIANA BIRKOWSKIEGO Z Zakonu Dominika świętego DOKTORA WYSTAWIONY Na Kazaniu Pogrzebnym, Przez X. ADAMA MAKOWSKIEGO, Societatis IESV, Mowy B. MARIAE de Oliva 1638. W KRAKOWIE, W Kośćiele Troyce Swiętey, Dnia 10. Grudnia. Roku 1636,* Kraków 1637, s. 8, 29–30.

[2] A. Makowski, *WESELE SWIĘTE Y WIECZNE, Slachetnie zrodzonej Pánny ZVZANNY AMENDOWEY W KRAKOWIE, W Kościele świętey Bárbáry, W Niedziele Zapustną / Dnia 5. Márcá Roku 1628, Panu Bogu poślubioney*, Kraków 1628, s. 16.

[3] Prawdopodobnie chodzi tu o patriarchę Celulariusza.

[4] F. Birkowski, *Kazánie ná Pogrzebie Wielebnego X. PIOTRA SKARGI Societatis IESV, Krolá I. M. Káznodzieie, 28. Septemb. Anno Domini, 1612,* s. B2v. K. Brodziński, *Pisma rozmaite,* 1, Warszawa 1830, s. 151: „W sto lat właśnie po urodzeniu Skargi umarł Birkowski, i obadwa w półtora wieku po nich upadek Polski przepowiedzieli."

[5] M. Petzówna, *Państwo i prawo w kazaniach ks. Fabiana Birkowskiego,* Warszawa 1938, s. 13; D. Żrałko, *Biografia Fabiana Birkowskiego w świetle kazania pogrzebowego Adama Makowskiego i badań archiwalnych,* „Pamiętnik literacki", 96, 2005, z. 2, s. 225.

menty obu stron do złudzenia przypominały te, których używano prawie tysiąc lat wcześniej w Cesarstwie Bizantyńskim. U Birkowskiego nie dziwią więc odwołania do tekstów i nauk Ewagriusza, Euzebiusza, św. Bazylego Wielkiego, czy Sozomenosa, zmodyfikowane o tezy średniowiecznych teologów zachodnioeuropejskich, którzy podkreślali utylitarny i dydaktyczny charakter sztuki kościelnej. Autor wpisywał się zatem w kontynuację nauczania *Libri Carolini*, stanowiących wszak reakcję na spory ikonoklastyczne w Cesarstwie Wschodnim[6]. Co ciekawe, niekiedy relacje dotyczące Bizancjum przywoływane są pośrednio, przez relacje innych teologów zachodnich. Tak oto, powołując się na kardynała Cezare Baroniusza w odniesieniu do wydarzeń 446 r. w stolicy Cesarstwa pisał: „W kościele ś. Zophiey w Konstántynopolu iest studnia / którą świętą zowią / przykryta teką złocistą / á wewnątrz obita srebrem / o ktorey to nápisano: Chrześćiánin / ná porćie domu swego postáwił był obraz Zbáwićielow / który Zyd z nienawiśći Religiey Kátholickiey w nocy ukradł / y nożem twarz iego szkłoł: z rány tey zádáney / wielka moc krwie wypłynęłá / y suknie Zydowską skropiłá. Zyd przestraszony bárzo / wziąwszy obraz do studnie go co nablizszey wrzućił / y wroćił się do domu swego: którego gdy obaczyłá żoná krwią skropionego / domniemawáłá się iż kogoś zábił; czego się on przał; ale do więtszey suspicyey przyszedł / gdy się począł lękáć. Skoro było ráno / prziydą według zwyczáiu ludźie wodę czerpáć z studnie pospolitey / ále gdy baczą iż miásto wody krew czerpáią / bárzo się przełękli: y rozgłosiwszy tę rzecz po mieśćie / przywiedli do tego Stárostę / że przyszedł / áby patrzał iesli trupow iákich zábitych w wodę nie nárzucono. Kazał tedy wszystkę wodę wyciągnąć z studnie / y ná sámym dnie nie umárłego iákiego człowiek ćiáło ználeźli / ále obraz święty Zbáwicielow zraniony / á z rány krople świeży krwie ćiekące / że mogł káżdy poznáć zápewne / skąd się tá krew wzięłá."[7]

Birkowski poświęcał dużo uwagi symbolice krwi, toczonej tak z ciał męczenników, jak i obrazów[8], co znalazło wyraz w tytułach czterech homilii zebranych w cytowanym wyżej traktacie, dedykowanym jego przełożonemu, biskupowi wileńskiemu Eustachemu Wołłowiczowi. Jedna mowa poświęcona została męczeńskiej śmierci św. Jozafata Kuncewicza, unickiego arcybiskupa połockiego, druga – św. Janowi Sarkandrowi, „męczennikowi morawskiemu", trzecia – ranionemu przez Szwedów obrazowi „bransbergskiemu", a czwarta – obronie dzieł sakralnych. A ponieważ w tych czasach zatrważały tak liczne, apokaliptyczne znaki – nie dziwne, że w pierwszych słowach autor konstatował, że blisko temu, że: „Słońce obróci się w ćiemnośći / á księżyc w krew [zanim przyjdzie dzień Pański, wielki i straszny" – (Jl 2,31; Ap 6,12)[9].

[6] Obszerne omówienie „doktryny artystycznej" Birkowskiego, ze wskazaniem na jej zależność od tez Roberta Bellarmina, zawarto w nowej monografii poświęconej potrydenckim polemikom wokół sztuki: P. Krasny, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej,* Kraków 2010, s. 189–195.

[7] F. Birkowski, *Głos krwie B. IOZAPHATA KVNCZEWICA, Archiepiskopá Połockiego. Także B. IANA SARKANDRA Męczenniká Moráwskiego; Y Obrázu Bransbergskiego. Przy tym O śś. Obrázach, iáko maią bydź szánowane. Kazánia Czworo,* Kraków 1629, s. 56.

[8] Tu zapewne też zaznaczył się wpływ poglądów Baroniusza, doradcy papieża Klemensa VIII (1592–1605) w sprawach sztuki, głęboko zafascynowanego heroicznymi dziejami pierwotnego Kościoła w Rzymie i głoszącego, że „krew jego męczenników jest fundamentem prymatu papieskiej Stolicy Apostolskiej" – Krasny, op. cit., s. 75.

[9] Birkowski, *Głos krwie...,* s. A2.

O. Fabian Birkowski przypomniał: „co się tycze krwie z ran obrázom zdanych, pisze Athanasius w książeczce o męce obrázu Páná nászego Jezusá Chrystusá / iáko ukrzyżowany iest w Berycie mieśćie Syryey / w te słowá: Skoro uleczeni są pomászczeniem krwie która z obrázu wypłynęła wszyscy którzy przedtym chorowali / zbiegł się wszytek gmin Żydow do domu kościoła ś. który był w tymże mieście / w którym y Metropolite ználeźli : padszy do nog iego wyznawáli ćięszki grzech swoy wielkimi głosy. Ten gdy pytał od nich prawdy / ukazáli mu obraz święty Zbawiciela Páná / y powiádáli co z nim robili / y iáko od rázu oszczepowego krew y wodá wypłynęłá z boku iego."[10] Teolog pisał o Ukrzyżowaniu: „Obraz tedy ukrzyżowanego iest księgą nieiaką / gwoździámi / cierniem / biczámi / oszczepem iako piorámi popisáną / y krwią iáko inkaustem námálowáną [...] ná tey książce miłość wszędzie opisána iest / ná ránách / ná progách / ná śinośćiách."[11]

W XVII w. Birkowski pisał zatem tak, jak czyniono to jedenaście wieków wcześniej. Oto wielki hymnograf Roman Melodos w hymnie *O zaparciu się św. Piotra* włożył w usta krzyżowanego Chrystusa słowa o tym, że jego umarłe ciało staje się niczym papier, na którym zostanie zapisane rozgrzeszenie na pocieszenie dla tych, którzy płaczą. W analizie utworu Derek Krueger wskazał, że owo pismo stanowi odwołanie do stosowanego wówczas „listu sądowego", oficjalnego dokumentu zwanego *synhoresis*, który przedstawiano w sądzie, jako deklarację ugody lub zaświadczenie darowania doznanej krzywdy. Zatem ciało Chrystusa zamienia się w dokument zaświadczający o odpuszczeniu win[12]. Trzcina (gr. *kalamos*), którą żołnierz umieszcza w prawej dłoni Jezusa, a którą następnie podano Mu gąbkę nasączoną octem, ma dwojakie znaczenie, bo oznacza również instrument pisarski – stąd mogła być zrozumiana w powyższym kontekście w sensie metaforycznym jako narzędzie zbawienia.

Obrazy – zdaniem Birkowskiego – nie pretendują bynajmniej do tego, by obrazować Tego, który nie może być „áni oczymá cielesnymi obaczony / áni fárbámi wymálowány", natomiast ciało w jakim się objawił może być traktowane jako rodzaj metafory, a zatem Bóg „zákázuie *formales non metaphoricas imagine*s", więc zgodnie ze starodawnym zwyczajem „obrázy Chrystusowe y świętych máią bydź poszánowáne". Poza tym Chrystus zostawił „obraz twarzy swey na tuwálni [starop. chusta] wyrážony świętey Weronice / który po dziśdźień w Rzymie chowaią / y ukázuią."[13]

„Wtory pożytek mamy z obrázow nie tylo do náuki / ále do wzbudzenia / áby były nam miasto żagwie / z ktoreyby miłość przeciwko Bogu y świętym zápaláłá się w nas y chowała. Bo gdy ia mam obecnego w obrázie którego miłuje / rośnie y żyie miłość we mnie / czegoby nie było / gdybym ná obraz nie pátrzał / bo co z oczu / to y z myśli. Dla tegoż obraz krucyfixá w puł kościołá bywa stáwiany / áby gdy wchodzimy / záraz w nas wiárá / nádźieiá / miłość / wskrzeszone były przeciwko Chrystusowi odkupićielowi."[14] Obrazy nabożne służą więc wyrażaniu czci wobec Boga i świętych. Takim był na przykład obraz miedziany (tj. prawdo-

[10] Ibid., s. 55.

[11] Ibid., s. 74.

[12] D. Krueger, *Writing and redemption in the hymns of Romanos the Melodist,* „Byzantine and Modern Greek Studies", 27, 2003, s. 5.

[13] Birkowski, *Głos krwie*..., s. 67.

[14] Ibid., s. 73.

podobnie rzeźba) niewiasty klęczącej u nóg Zbawiciela wystawiony przed drzwiami domu w Cezarei przez kobietę dotkniętą krwawą niemocą, o którym Birkowski wiedział z *Historii Euzebiusza*: „A co Heretykowie powiádáią / iż ten obraz piorun roztrącił / to kłamstwo: bo ten obraz od Juliananá wybieglca [starop. Apostaty] iest zniesiony / który na iego miejsce swoię státuę położył[15]. Sozomenos wszak zaświadczył – jak stwierdził Birkowski – że to tę statuę ogień gwałtowny z nieba spadłszy rozerwał i rozrzucił.

Nieobca była zatem o. Birkowskiemu wschodnia wiara w cudowną moc obrazów, ujawniona także w narracji o chuście św. Weroniki utożsamionej z *Mandylionem Edesskim*, przy powołaniu się na historię Ewagriusza, „iż dla tego obrázu miásto Edessá od ognia często bywáłá wolna"[16].

W pismach ówczesnych polemistów protestanckich zaznacza się z kolei intensywność różnic w poglądach na sztukę, odmiennych u luteran i kalwinów, na co nie pozostawali obojętni teologowie katoliccy. Można wręcz odnieść wrażenie, że Birkowski w swoich polemikach wprost ustosunkowywał się do nauk jednego z bardziej zaangażowanych na tym polu, dziś niemal zupełnie zapomnianego, protestanckiego teologa Erazma Glicznera. W swoim interesującym traktacie, wydanym w Królewcu w 1598 r.[17] teolog podał długą listę zarzutów podważających zasadność tworzenia i funkcjonowania dzieł religijnych, a Birkowskiemu nie pozostawało nic innego, jak odwołać się do prastarej tradycji Kościoła obu obrządków i podkreślić utylitarny charakter tej sztuki, której nie można było czasami odmówić cudownej mocy.

Niekiedy Birkowski wydaje się przyznawać rację polemistom, ale w ograniczonym zakresie, tylko w odniesieniu do złych, tzn. nieskromnych obrazów: „obrázy wszeteczne / iad y powietrze puszczáią przez oczy do dusze: czego pokusá nie dowiedzie / tego dokaże málowánie (…) A przećie tę truciznę oczną wszędzie widáć; pełno tych obrázow plugawych po łożnicach / po szalách / po stołowych izbach / po ogrodach / przy fontanách / náde drzwiami / po gośćińcách / po sklenicách samych y czárách; księgi z nich wiążą / y ták przedáią własną Sodomę y Gomorę málowáną"[18].

Bardzo surowy okazał się Birkowski dla malarzy, przypominając los sługi cesarza Kaliguli, za oderwanie srebrnej blachy od łóżka skazanego na obcięcie obu rąk, które zawieszono na szyi jego „á tytuł szedł przed nim / który opowiedał czemu ták karany" oraz mincerza cesarza Sulpicjusza Galby, któremu za kucie złej monety obcięto ręce i przybito je do stołu, na którym liczył pieniądze. Jak stwierdził królewski kaznodzieja: „Tákiego karánia godni są málárze"[19]. O. Fabian Birkowski pozostawał równocześnie wrażliwy na piękno zmysłowe, w malarski sposób oddając piękno Bogurodzicy w wersach otwierających *Kazanie Drugie na Narodziny NMP*: „Urodziła się Pánná naświętsza z rośistego obłoku fámiliey krolewskiey

[15] Ibid., s. 76.

[16] Ibid., s. 68.

[17] E. Gliczner, *Appellatia ktorą sie popiera y znowu wywodźi obrona dołozna Confederatiey krolestwa polskiego, z okazániém pewnym, ze euangelicy Auspurskiey confessiey, tu w Polszcze, w Litwie, w Prusiech y wszędźie w pańśtwie korony Polskiey, w miástach koronnych, stołecznych, y innych: słusznie, potrzebnie…*, Królewiec 1598.

[18] Birkowski, *Głos krwie…*, s. 75.

[19] Ibid., loc. cit.

/ iáko tęczá / nieiáka / y stanęłá iáko most nieiáki wybudowány ręką Stworzyćielá / z pereł rozmáitych / z kárbunkułow / rubinow / szmárágow / diámentow / w tákiey rozmáitośći / w tákich farbách / iż muśi się káżde oko zdumieć."[20]

Jeszcze bardziej interesujący wydaje się inny odcień odwołań do Bizancjum zawarty w homiletyce o. Adama Makowskiego. Stosunkowo słabo znany jego cykl homilii związanych z wyprawą króla Władysława IV na Smoleńsk w latach 1633–1634[21], zawiera, poza porównaniem króla do Aleksandra Macedońskiego, odwołania do wielkich wodzów bizantyńskich: Justyniana, Belizariusza i Herakliusza. O ile pierwsze zestawienie należy do toposów kultury europejskiej, to kolejne zaskakują tym bardziej, że z perspektywy czasu, a zwłaszcza ówcześnie klarującej się tradycji politycznej, to Ruś Moskiewska – a zatem rywal Rzeczypospolitej – traktowała siebie jako polityczną i kulturową spadkobierczynię i kontynuatorkę Cesarstwa Bizantyńskiego. Makowski tymczasem widzi w tej roli Rzeczypospolitą! Zestawienie to opiera na zderzeniu kultury europejskiej z azjatycką, starożytnym toposie przedstawiającym Aleksandra, króla Macedonii, który wyprawiał się na Wschód jako reprezentant wyższej cywilizacji. Krainy wschodnie są dlatego dla Makowskiego ucieleśnieniem Tartarii, Azji i Persji i tym uzasadnia ideę wyprawy wojennej, która niesie konfrontację Europy z Azją, podobnie jak działo się to w czasach starożytnych i w Bizancjum.

Makowski przeprowadził ciekawą paralelę między wyprawą Władysława IV na Ruś i Aleksandra Wielkiego na podbój Persji. Wydawać by się bowiem mogło, że nieoczekiwanie objawione w tym czasie łzy na obrazie Matki Boskiej Myślenickiej mogłyby zwiastować niepowodzenie wyprawy, podobnie jak płaczący posąg Orfeusza, przez którego łzy Aleksander chciał poniechać wyprawy. Bohater starożytny zmienił zdanie dopiero wobec twierdzenia Arystandra, iż jest to znak przyszłego zwycięstwa tak wielkiego, że głowy opisujących je uczonych „dobrze się zápoćić muszą" [22]. Płacząca Matka Boska zaś to „Krynicá Wody żywey, Fons pietatis, káżdego cieszyć i posilić gotowa", dlatego „Nie pátrzcie ná twarz iey zásmuconą / ále ná serce miłosne, z którego iey łzy te pochodzą"[23]. Wspomniał przy tym Makowski o nadzwyczaj czczonym w Rzeczypospolitej wizerunku „Matki Bożej Śnieżnej, która cudowna / áleć y płáczliwa"[24].

Jak zaświadczał teolog w *Homilii na Narodzenie NMP* w 1633 r., król Władysław IV przed wyprawą smoleńską dał fundusze na pokrycie ołowiem kościoła na Górze Srebrnej (!) w Częstochowie i darował tamże wotum: „Obraz Naświętszy Pánny srebrny", idąc tym samym w ślady imienników: Opolczyka i Jagiełły, do którego to kościoła „Obraz cudowny

[20] F. Birkowski, *Kazania na Święta doroczne przez X. D. Fabiana Birkowskiego. Pierwsza Część Tomu Pierwszego. Teraz nowo wydana, w Której wspomniani są Święci,* Kraków 1628: *Ná dźień Národzenia Pánny Máryey Kazánie Wtore:* s. 427.

[21] O homilii dziękczynnej Makowskiego z 1635 r. przypomniał ostatnio K.J. Czyżewski, *Marsowe echa w krakowskiej katedrze,* [w:] *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem,* [kat. wyst. Zamek Królewski na Wawelu, 15 lipca–30 września 2010], Kraków 2010, I, s. 70–71.

[22] A. Makowski, *NADZIEIA SWIĘTA, Sczęsliwey Expedycyey Moskiewskiey, y Zwycięstwá Naiáśnieyszego y Niezwyćiężonego Monarchy WŁADYSŁAWA IV. KROLA POLSKIEGO y SZWEDZKIEGO, etc. etc. przy ŁZACH WESOŁYCH ná Obrázie Naświetszey Pánny / w Myślinicách / nowo widźiánych,* Kraków 1634, k. D2.

[23] Ibid., k. G2.

[24] Ibid., k. J2v.

przywiosł z Rusi, (…) A Król Jagiełło też Władysław / fundácyey poprawił"[25].
W opublikowanej dwa lata później homilii dziękczynnej za udaną wyprawę na Smoleńsk, Bogurodzica opisana została jako opiekunka króla, poprzedzająca jego drogę niczym „Stella matutina, Kolumna ognista, Skrzyniá Przymierza / ábo Arká Pánska"[26], a przykładów takich dostarczało wszak Bizancjum w osobach Justyniana, Herakliusza i Bazylego[27]. Przywołując przykłady biblijne autor z werwą opisał dynamiczne zaangażowanie osób boskich w wydarzenia ziemskie:

„Biłá ich ieszcze táż BOGARODZICA biczámi / náhájkámi / y cięćiwámi Tátárskimi / nie láskáwszemi / áni miekczeyszemi nád miecz i száble / gdy tych pohántcow ná nie przepuśćiłá […] A co zá dziw / ze Tátárzy ná iey rozkazánie iako muchy lecą:

Jecze bilá ich miotłámi / z ichże Ligi Cerkiewnej / bráciszkámi tákże iako y oni odszczepiencámi Kozakámi: á ci się ná nich nie oglądáli / ále śiekli / bili / palili / plondrowáli / nikomu nie folgowáli / y ná klątwę niedbáli / y Cerkwie w ten czás zápomnieli."[28]

Zwraca tu uwagę zatem zmiana, jaka się dokonała w rozumieniu roli Marii i jej relikwii w Bizancjum na przełomie VI i VII w. oraz w Rzeczypospolitej w ciągu pierwszej połowy XVII w. Zresztą sam Makowski przypomniał wydarzenia sprzed tysiąca lat, powołując się przy tym na „Cedrenusa" przypisującego Matce Boskiej ocalenie miasta oblężonego przez niewiernych: „Bo iáko Cedrenus nápisał / widźieli nieprzyiaćiele iż białagłowá iedná / z wielkim Dworem z miásta przez bramę Blácherne wychodźiłá / y mniemáli iż żoná Cesárska / o pokoy prośić idźie / y szli zá nią áż do stárego kámienia (…) y obaczyli iż zniknęłá: á oni się sámi wádzić poczęli / y wiele pobitych ná placu zostało / ostátek názáiutrz w swą każdy poszedł."[29]

Sytuacją graniczną stał się w przypadku Rzeczypospolitej potop szwedzki. Nagły wzrost zagrożenia, a następnie uznana za cudowną obrona Jasnej Góry zmobilizowała społeczeństwo, które dostrzegło w tym fakcie znak szczególnej łaski i znaczenia, prowadzący do ślubów króla Jana Kazimierza zawierzającego kraj boskiej opiece Bogurodzicy. Widoczną przy tym paralelą do oblężenia Konstantynopola w 626 r. jest podkreślanie osobistego zaangażowania Matki Bożej w obronę miasta:

„Ale i Panna pokazać to chciała
Szwedom, jak swoich w swej opiece miała
I jak słuchała Onego śpiewania,
Onej muzyki w dzień Ofiarowania,
Z nieba albowiem podtenczas zstąpiła
Na mury, które wkoło obchodziła.

[25] A. Makowski, *ITINERARIUM ABO Wyiazd ná Woynę Moskiewską, Naiáśnieyszego y Niezwyćięzonego Monárchy WŁADYSŁAWA IV. KROLA POLSKIEGO y SZWEDZKIEGO, etc. etc. etc.,* Kraków 1633, k. C4v.

[26] Idem, *PODZIĘKOWANIE NASWIĘTSZEY PANNIE MARYEY, Zá sczęśliwe w Moskwie powodzenie Naiáśnieyszemu y Niezwyćiężonemu Monársze, WŁADYSŁAWOWI IV. KROLOWI POLSKIEMU Y SZWEDZKIEMU, etc. etc. etc. v Syná ziednàne,* Kraków 1635, k. A–Av.

[27] Ibid., k. [A4v].

[28] Ibid., k. C3.

[29] Ibid., k. [A4].

I oczywiście w szacie lazurowej
Jak palestyńskie chodzą białe głowy,
Dała się widzieć: raz na miejscu stała,
Drugie raz ręką baszty podpierała,
A gdzie najbardziej strzelano z armaty,
Tam zasłaniała ściany krajem szaty."[30]

Adam Makowski przy akcentowaniu owej palladialnej roli Bogurodzicy, pisząc, że Matka Boża „gdźie kogo widziałá w gwałtowney potrzebie / z nią się ozwáłá / y ná pomoc mu przyspiáłá"[31] był skłonny przywoływać opinie greckich Ojców Kościoła, m.in. śś. Jana z Damaszku i patriarchy Konstantynopola Germana.

Relacja o. Adama Makowskiego z 1635 r. jest tym cenniejsza, że niejako mimochodem, przy okazji alegorycznego opisu wjazdu króla Władysława IV, po odzyskaniu Smoleńska w latach 1633–1634, kaznodzieja wspomniał w niej o ikonach moskiewskich, które zabierano wcześniej, co w jakiś sposób tłumaczy ich obecność w kościołach polskich[32]. M.in. zdobył się na zaskakujące paralele utożsamiając Rzeczypospolitą z Bizancjum zaś Ruś Moskiewską z Persją! A także porównał prześwietny wjazd króla z personifikacją Wiktorii do uroczystego wjazdu Belizariusza powracającego z Afryki do Konstantynopola w VI w.: „Gdy Bellisárius z Afryki wrácał się do Cárogrodu z żoną swoją Antonią / y do páłacu Cesárzá Justinianá przez miásto wjeżdżał / nieśiono wielkie skárby naczynia złotego y srebrnego / y wozy (…) A to triumf táki był / iákiego Cárogrod od sześći lat nie widźiał / y ktory dla pámiątki / kazał Justinianus ná páłacu pospolitym wymálowáć złotymi kámyczkámi / y Naświętszey Pánnie kazał zań podźiękowáć. Tu záś w tryumfie Króla J.M. cóż tákiego świeci: Nie złoto / nie śrebro / nie Dzięgi / nie sobole / nie perły / **nie Moskiewskie obrazy Cerkiewne / iáko ono przed láty bywáło** [podkr. MPK]. Coś lepszego z łáski Bożey w ręku mamy / co wszytkie kleynoty źiemskie przechodźi / to iest źiemię sáme nam od Bogá obiecáną / w cále dochowáną / ze wszytkiemi skárbámi y zamkámi / y z przyległośćiámi oddáną (…). Nástępuie potym wszytkim Krol J. M. osobą swoią z Przenaiáśnieyszą Krolową niebieską Naświętszą Pánną / ktora go nam z ręki w rękę oddáie w zdrowiu dobrym."[33]

Lektura wybranych tekstów zaledwie dwóch teologów, przynosi dość zaskakujące refleksje, które będą bardziej zrozumiałe, gdy weźmie się pod uwagę, że wielu duchowych koryfeuszy państwa polsko-litewskiego w ciągu XVI i pierwszej połowy XVII w. kształciło się w najlepszych uniwersytetach Italii, a w samej Rzeczypospolitej obowiązywał model nauczania dwujęzykowego i dwukulturowego, dzięki czemu absolwenci znali grekę i łacinę oraz tradycję obu kręgów kulturowych[34]. Taki też model, przyjęty m.in. w słynnej Akademii

[30] *Oblężenie Jasnej Góry Częstochowskiej Pieśni Dwanaście,* [w:] *Przedziwna Matka Stworzyciela swego. Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej,* wybór, oprac. i wstęp R. Mazurkiewicz, Warszawa 2008, s. 448.

[31] Makowski, *PODZIĘKOWANIE…,* k. A3v.

[32] Dziękuję p. mgr Krzysztofowi Czyżewskiemu za zwrócenie uwagi na tę wzmiankę.

[33] Makowski, *PODZIĘKOWANIE…*, k. [D4]–[D4v]; Czyżewski, op. cit., s. 71. Makowski wielokrotnie podkreślał zależność tryumfu moskiewskiego od boskiej interwencji Marii – zob. o. J. Wielewicki, *Dziennik spraw domu zakonnego OO. Jezuitów u św. Barbary w Krakowie 1630–1639*, 5, oprac. L. Grzebień, Kraków 1999, s. 335, 363–364.

[34] Fabian Birkowski kształcił się w szkole katedralnej lwowskiej, gdzie przyjęte było uczenie deklamacji poetów

Mohylańskiej w Kijowie przez metropolitę Piotra Mohyłę w celu odrodzenia prawosławia w Rzeczypospolitej, stał się wkrótce atrakcyjny także dla krajów ościennych, Mołdawii i Rusi Moskiewskiej, ugruntowując pogląd, że znajomość obu tradycji jest nie tylko niezbędna dla prawidłowego rozwoju kultury, ale stanowi właściwe filary dobrze rozwijającego się państwa. Znamienne, że po śmierci Fabiana Birkowskiego w 1636 r. jego następca, o. Jacek Mijakowski odnotował około dwudziestu tomów różnych pism autorów greckich i łacińskich, które zmarły opatrzył komentarzami po łacinie i po polsku[35].

W kontekście powyższych cytatów trzeba też zwrócić uwagę na to, że dziedzictwo Bizancjum przeplata się w nich raz po raz z pamięcią o spuściźnie kultury antycznej. Ujawniają się tu niejako wspólne korzenie dwóch wielkich kultur europejskich, których spójność przywracał wspomniany model edukacji. Namacalnym jakby efektem jego funkcjonowania stała się obiegowość pewnych formuł retorycznych, które mogły pojawiać się w różnorodnych kontekstach, tak w kręgach prawosławnych, jak i katolickich, a których wytłumaczeniem znów jest – jak można sądzić – jednolitość wyniesionych nauk.

Tak oto w prologu jednej z kronik oliwskich[36], tzw. *Tabulae fundatorum et benefactorum* zapisano: „Docente nos Seneca didicimus larga beneficiorum impendia continuas iugesque actiones exigere gratiarum"[37]. Pamiętali o tym pouczeniu autorzy wstępu do *Oktoichu* lwowskiego wydanego w 1630 r. pisząc, że wdzięczność za znamienite dobrodziejstwa można okazać: „Прєтож прєз затриманьe ведлугъ Сєнеки философа ввѣчной памѧти: гдыж якѡ златокованнаѧ труба брмитъ в Омилїи, кє҃, на Еу[нгє] листа Маѳ[єи]: Найлѣпшїй єстъ добродѣйства сто́рож память: нагорожати повинисмо оусерднєсѧ старати: й то скутєчнє, прєз пово́лность оунижоных послуг, прєз штоденьныи м[о]л[и]твы, й прєз ѡголошєньє всєму свѣту тыхъ знамєнитыхъ добродѣйствъ[38]."

klasycznych, zaś jako absolwent Akademii Krakowskiej znał trzy języki należące do kanonu wykształcenia humanisty: łacinę, grekę i hebrajski – Żrałko, op. cit., s. 217–218.

[35] Żrałko, op. cit., s. 227.

[36] Zob. J. Wenta, *Dziejopisarstwo w klasztorze cysterskim w Oliwie na tle porównawczym,* „Studia Gdańskie", VII (= Studia Olivensia 1), 1990, s. 124 i n.: ustalenie daty redakcji tablic, uzupełnianych w różnym czasie, jest praktycznie niemożliwe, choć z dużą ostrożnością można je odnieść do XIV w.

[37] „Naucza nas Seneka [aby] za bogate dobrodziejstwa odpłacać ciągłymi, nieustającymi dziękczynieniami" – wg: B. Jakubowska, *In pictura et in scriptura. Treści ideowe renesansowej galerii fundatorów i dobrodziejów Oliwy,* [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak, Materiały z sesji naukowej, Gdańsk 2000,* red. J. Friedrich, E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 60.

[38] *Jedynie przez* [ich] *zatrzymanie według Seneki filozofa w wiecznej pamięci, gdyż jak Złota Trąba* [Jan Chryzostom – M.P.K.] *brzmi w homilii dwudziestej piątej według ewangelisty Mateusza: „Pamięć jest najlepszym stróżem dobrodziejstwa", nagradzać powinniśmy usilnie się starając i to skutecznie, poprzez posłuszeństwo w uniżonych posługach, poprzez codzienne modlitwy i poprzez ogłoszenie całemu światu tych znamienitych dobrodziejstw* (...) – M.P. Kruk, *Oktoich lwowski z 1630 r. Historyczne i kulturowe związki między Rzecząpospolitą, Mołdawią i Księstwem Moskiewskim,* „Porta Aurea. Rocznik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego", 7/8, 2009, s. 106. L.A. Seneka, *Myśli*, tłum. St. Stabryła, Gdańsk 2000, s. 100, *O dobrodziejstwach* I 12, 2: „Niewielu zachowuje wdzięczność po otrzymaniu dobrodziejstwa. Większość dopóty pamięta o darach, dopóki z nich korzysta".

MANIERYSTYCZNE KORONY Z FIGURY MARII Z DZIECIĄTKIEM W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

Dnia 26 marca 1936 Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu zakupiło za 180 zł od Maksymiliana Flasińskiego „Dwie korony srebrne złocone zdobiące ongiś jakąś figurę Madonny z Dzieciątkiem, grawirowane, zdobione nakładanemi dekoracjami (przykręcanemi) wysadzane prawdziwymi kamieniami, szkiełkami i perłami. (Herby polskie). Około 1660–1680", wpisane do inwentarza muzealnego pod numerami MW 1936/106a i MW 1936/106b[1].

Ściślej mówiąc, jest to półkorona na głowę Marii i korona pełna na głowę Jezusa. Wykonano je ze srebra złoconego, trybowanego, odlewanego, wycinanego i rytowanego, kameryzowanego barwionym szkłem, a w łączeniach elementów zastosowano lutowanie, nitowanie i skręcanie. Obie korony zostały niemal w całości pozłocone, prócz niektórych elementów, które pozostawiono srebrnymi, co zostanie zaznaczone w szczegółowych opisach.

Półkorona (il. 1)[2] to szeroki pas o fakturowanej powierzchni z nalutowaną u dołu listwą z cienkim potrójnym profilem, nad którym biegnie pas z naprzemiennie ułożonych srebrnych rautów osadzonych w czterolistnych trybowanych rozetkach i srebrnych perełek, nad nimi motyw skręconego sznureczka. Od góry obręcz zamyka pas ze srebrnych perełek, ujęty dwoma sznureczkami. Na powierzchni obręczy reliefowa gładka dekoracja, wzbogacona ażurowymi nakładkami. Pośrodku dwunastosegmentowa rozeta z listków, z pręcikami o rozdwojonych końcach zawiniętych w wolutki. Na niej plastyczna rozetka z kamieniem w czworobocznym kaszcie oraz odchodzącymi od niego dwunastoma dłuższymi pręcikami zakończonymi czworobocznymi kasztami z kamieniem i ośmioma krótszymi – zwieńczonymi srebrnymi perełkami. Po bokach dwie pary ośmiolistnych rozet, skomponowanych z gładkich listków wokół okrągłego środka z otworem (po zagubionym elemencie dekoracji), również wzbogaconych pręcikami o rozdwojonych końcach zawiniętych w wolutki. Rozeta po lewej z centralnym dużym ośmiobocznym kasztem otoczonym dwunastoma zawiniętymi listkami. Prawa rozeta z kamieniem w czworobocznym kaszcie oraz odchodzącymi od niego trzema pręcikami zakończonymi czworobocznym zaoblonym kasztem z kamieniem i z ośmioma pręcikami zakończonymi srebrnymi perełkami. Pomiędzy rozetami pionowe motywy z dwóch czterolistnych rozetek (z otworami po elemencie dekoracji) z motywem wolutek wywiniętych na zewnątrz, połączonych łodyżką z trójpłatkową rozetką i listkami. Po prawej, w górnej rozecie zachowany czworoboczny kaszt z kamieniem. Na krańcach półobręczy dwa medaliony: w półplastycznych laurowych wieńcach z czterema okuciowymi przewiązkami, na fakturowanym tle, trybowane ozdobne gładkie kartusze z reliefowymi herbami: Łodzia z literami: „I – S" oraz Rola z literami: „M – S".

Nad obręczą siedem trybowanych i fakturowanych kwiatonów skomponowanych z par schweifwerkowych ceowników, które w górnej części rozdzielają się na dwie ulistnione

[1] Muzeum Narodowe w Poznaniu. Archiwum 1511, *Księga nabytków muzealnych 4. I. 1934–29. XII. 1936,* k. 98; o sprzedawcy wiadomo jedynie, że był kupcem – *Księga adresowa miasta stołecznego Poznania.* Poznań 1933, s. 103.

[2] MNP Rm 37; wys. 27,1 cm; szer. 24 cm; obwód wewnętrzny (długość po łuku) ok. 34 cm.

łodyżki zakończone wolutkami; wyższe wolutki przylegają do siebie, a z ich złączenia zwisają dwie wstęgi, zaś niższe – są połączone kółeczkami, przez które wstęga jest przepleciona. Centralny fleuron zwieńczony trójliściem ze zwisającymi wolutowymi listkami. Dwie pary bocznych fleuronów pozbawione elementów wieńczących; ich grzbiety połączono osadzonymi na obręczy czterolistnymi rozetkami ze srebrnymi perełkami. Podobnie zbudowane skrajne kwiatony zwieńczono analogicznymi rozetkami ze strzępiastym listkiem u góry; od wewnętrznej strony z grzbietem ceownika łączy je łodyżka ze zwiniętymi listkami, zaś od zewnętrznej zapewne były to górne odgałęzienia ceowników[3].

Koronę ujmują trzy kabłąki obrzeżone listwą z podwójnym profilem i trójkątnym ząbkowaniem, na każdym kabłąku po piętnaście srebrnych perełek; w zwieńczeniu kula z krzyżem z zaznaczonymi rytem podziałami.

Formę korony uzyskano poprzez wycięcie z blachy obręczy razem z ażurowymi kwiatonami, następnie trybowano dekoracje, potem zanitowano wszystkie perełki i rauty, ażurowe rozetki i pojedyncze kaszty z kamieniami oraz kabłąki z zanitowanymi na nich perełkami, następnie wygięto półkolisty kształt, a na koniec nalutowano u dołu obręczy odlany pasek z potrójnym profilem. Kula z krzyżem oraz zwieńczenie centralnego kwiatonu zapewne pochodzą z czasów dziewiętnastowiecznej konserwacji – są nieproporcjonalnie duże i prymitywnie ukształtowane z cienkiej blachy, przykręcono wielką śrubą przez skrzyżowanie kabłąków. Zwieńczenie centralnego kwiatonu wycięto razem z „wolutowymi listkami" z grubej blachy, z lekko rytym żyłkowaniem awersu liścia i przykręcono śrubą do kabłąka.

Na obu końcach półkorony brak ażurowych dekoracji, w obramowaniu u góry po obu stronach brakuje po cztery srebrne perełki, u dołu w miejscach dwóch brakujących rautów osadzono główki śrub. W kwiatonach brak: perełki w rozetce u podstawy centralnego kwiatonu, górnych partii czterech kwiatonów i częściowo elementów zwieńczeń skrajnych fleuronów – w lewym nie ma części łodyżki z listkami, a podwieszona wstęga została oderwana od rozetki, w prawym brak górnego listka rozetki, a w obu – zamykających kompozycję wolutek; brak też dwóch dolnych perełek na środkowym kabłąku.

Druga korona (il. 2)[4] składa się z szerokiej obręczy z nalutowaną u dołu listwą z cienkim potrójnym profilem. Nad nim oraz od góry pas srebrnych perełek osadzonych w trybowanym ornamencie okuciowym; pasy obrzeżone wąskimi, gładkimi listwami. Powierzchnia obręczy fakturowana z płytko trybowaną, podkreśloną rytem, gładką dekoracją: siedmioma pięciopłatkowymi podwójnymi rozetami z trójkątnymi listkami między zewnętrznymi płatkami i z otworem pośrodku, przemiennie z sześcioma pięciopłatkowymi rozetami z otworem pośrodku i trójkątnymi listkami między płatkami od zewnątrz, przedzielonymi piętnastoma pionowymi dwuczęściowymi, połączonymi owalem, łodyżkami z pięcioma listkami na każdej części. Na trybowano-ryte rozety nałożono ażurowe rozetki: środkowa z centralnym kamieniem przezroczystym w czworobocznym kaszcie z odchodzącymi od niego ośmioma pręcikami zakończonymi okrągłym kasztem z kamieniem (w kolorach czerwonym i niebieskim) i z ośmioma srebrnymi pręcikami zakończonymi

[3] Najwybitniejsze dzieło, w którym występują motywy schweifwerkowych ceowników z przełożoną zwisającą wstęgą, to hełm i tarcza księcia Cosimo II de Medici wykonane przez Gasparo Mola w 1608 r. – A.M. Massinelli, F. Tuena, *Treasures of the Medici.* New York 1992, s. 156–157.

[4] MNP Rm 36; wys. 15,9 cm; średn. 14,4 cm; obwód wewnętrzny ok. 40 cm.

srebrnymi perełkami. Po prawej stronie szczątkowa rozeta – centralny przezroczysty kamień w okrągłym kaszcie i odchodzące od niego dwa pręciki zakończone okrągłym kasztem (z czerwonym kamieniem); po lewej czerwony kamień w czworobocznym kaszcie. Na około dwóch trzecich długości obręczy usytuowano dwa gładkie medaliony w rytej ramce, w nich ryte herby: Rola i litery: „AZ/SB" oraz Abszac i litery: „AZ/SB". Ponad obręczą siedem większych i osiem mniejszych, wyciętych z blachy i lekko fakturowanych, połączonych ze sobą fleuronów. Ukształtowane ze schweifwerkowych ceowników, zwieńczonych kwiatonami w formie pięciopalczastego liścia na łodyżce. Wyższe fleurony z przewiązką z otworem; ceowniki mniejszych kwiatonów na złączeniach posiadają otwory; w dwóch osadzone niebieskie kamienie w okrągłych kasztach (jeden przykręcony śrubą, drugi zanitowany). Zamknięcie z pary skrzyżowanych kabłąków z trójkątnym ząbkowaniem; każdy z czterech odcinków z pasem srebrnych perełek (na przednim osiem, na pozostałych po siedem). W zwieńczeniu kula zwieńczona krzyżykiem z pięciu segmentów – w trzech pionowych kamienie o barwie niebieskiej, w lewym poziomym – zielony.

Formę korony uzyskano poprzez wycięcie z blachy obręczy razem z kwiatonami, następnie trybowano i rytowano dekoracje, potem zanitowano wszystkie ażurowe rozetki, perełki (oprócz czterech) i pojedyncze kamienie, następnie wygięto kształt i blachę z tyłu zlutowano, z kolei wraz z czterema perełkami zanitowano kabłąki z zanitowanymi na nich perełkami i kulę z krzyżem, a na koniec nalutowano u dołu obręczy odlany pasek z potrójnym profilem.

Na obręczy brak sześciu ażurowych rozet z centralnym kamieniem w czworobocznym kaszcie z odchodzącymi od niego ośmioma pręcikami zakończonymi kasztem z kamieniem i z ośmioma pręcikami z perełkami, a jedna z rozet jest uszkodzona – brak sześciu pręcików z kamieniem i pręcików z perełkami, nie ma pięciu kamieni w czworobocznym kaszcie, brakuje też (głównie z tyłu) po dziewięć srebrnych perełek w dolnym i górnym pasie; nadto – wieńczącego liścia w jednym z dużych kwiatonów, kamieni w trzynastu fleuronach i prawym ramieniu krzyżyka; oderwano boczne kabłąki (przedni i tylny przymocowano wtórnie) oraz dolne fragmenty obrzeżających je listew.

Pierwotnie trójwymiarowe elementy dekoracyjne koron zostały zanitowane w przygotowanych dla nich otworach; wszystkie śruby są wtórne, związane z naprawami (w półkoronie – z XIX w.) lub zmianami w rozmieszczeniu dekoracji (w półkoronie po 1959 r., w koronie pełnej po 1961 r) – o czym poniżej.

Mimo podobieństwa konstrukcji i dekoracji, nie sposób nie zauważyć zasadniczej różnicy w jakości wykonania. Półkorona zdradza rękę wytrawnego złotnika (wyjąwszy oczywiście kulę z krzyżem) – zwłaszcza w partiach trybowanych, relief – zarówno obręczy, jak i kwiatonów – jest wysoki i starannie dopracowany (il. 3), całość daje wrażenie szlachetnego, wysmakowanego bogactwa, zdaje się być kreacją ażurową, lekką, a rozety niemal wirują. Natomiast pełną koronę wykonał niewprawny złotnik – grubą blachę pokrywa płytki i słabo dopracowany relief (il. 4), motywy roślinne ukształtowano nieudolnie, a rysunek na awersie ornamentów tworzących kwiatony tylko nieznacznie podkreślono rytem, zaś ich powierzchnia pozostaje fakturowana skąpo i mało przekonywująco[5]. Wniosek jest oczywi-

[5] Jak w dyskusji na pewnej sesji „rzemieślniczej" celnie określił twórcę takiej niespecjalnej jakościowo realizacji

sty – o ile nawet zabytki powstały w tym samym warsztacie (kompozycja dekoracji i rysunek ornamentów trybowanych jest w założeniu taki sam, a ażurowe rozety skomponowane również według tego samego schematu) – ich wykonawcami byliby mistrz i czeladnik. Koronę pełną mógł też zrobić podwykonawca na podstawie projektu sporządzonego przez mistrza bieglejszego w swym fachu.

Obecny wygląd koron jest kreacją konserwatorską, o czym świadczą zachowane w Muzeum rysunki z 1940 r. (il. 5–6)[6] oraz czarno-białe fotografie z 1959 (dla półkorony) i 1961 r. (dla korony pełnej). Rysunek półkorony z 1940 r. ukazuje pośrodku półobręczy rozetę z centralnym dużym kamieniem w ośmiobocznym kaszcie otoczonym dwunastoma pionowo zawiniętymi listkami. Rozetka po lewej z kamieniem w czworobocznym kaszcie otoczonym dwunastoma pręcikami zakończonymi analogicznymi, mniejszymi kasztami; między nimi osiem pręcików zakończonych perełkami. W przeciwległym polu brak ażurowej dekoracji. Skrajna lewa rozeta z kamieniem w czworobocznym kaszcie i odchodzącymi od niego czterema pręcikami zakończonymi czworobocznym zaoblonym kasztem z kamieniem, na przemian z ośmioma pręcikami z perełkami. Przeciwległa do niej identycznie ukształtowana. Kwiatony, kabłąki i kula z krzyżem nie różnią się od stanu dzisiejszego.

W 1959 r. w centralnej rozecie brakowało kamienia w kaszcie, a w ostatniej rozecie po lewej – jednego pręcika z czworobocznym zaoblonym, kameryzowanym kasztem. Ponadto ubyły: trzy perełki w obramieniu obręczy po lewej (zamiast czwartej – śruba), rauty (dwa u dołu i cztery po prawej u góry).

Rysunek korony pełnej z 1940 r. ukazuje pośrodku i po lewej stronie obręczy rozety z centralnym kamieniem (niebieskim w środkowej i białym w lewej), w czworobocznym kaszcie otoczonym ośmioma pręcikami z kameryzowanymi zakończeniami (okrągłe kaszty z czerwonym, niebieskim i białym kamieniem), naprzemiennie z ośmioma pręcikami z perełkami. Między nimi czerwony kamień w czworobocznym kaszcie. Po lewej widocznych pięć okrągłych kasztów – zapewne kolejnej rozety – z kamieniami o barwie czerwonej i białej. Po prawej widać tylko centralny okrągły kaszt i kilka odchodzących od niego pręcików, z których dwa zakończone są perłami (?). W centralnym kwiatonie, na przewiązce osadzony mały niebieski kamień w niskim czworobocznym kaszcie; w dwóch mniejszych osadzono niebieskie kamienie w okrągłych kasztach. W zwieńczeniu krzyżyk z pięciu elementów – trzy pionowe niebieskie, dwa poziome zielone. Pozostałe kwiatony i kabłąki nie różnią się od stanu dzisiejszego.

W 1961 r. element środkowy pozostał nie zmieniony; w rozecie z prawej brak pereł na zakończeniu pręcików; jeszcze bardziej z prawej widnieje rozeta (bez elementu centralnego) z ośmiu pręcików zakończonych okrągłym kasztem z kamieniem. Po lewej widnieje tylko centralny kamień w okrągłym kaszcie i odchodzące od niego dwa kameryzowane pręciki (z ciemnym kamieniem); brak pojedynczego kamienia w czworobocznym kaszcie i dwóch kamieni w okrągłych kasztach w kwiatonach, nadto kamienia w prawym ramieniu krzyżyka.

Zmian w ułożeniu elementów dekoracyjnych dających obecny stan dokonano w niewiadomym czasie, gdyż w dokumentacji naukowej nie ma żadnych zapisów o dacie

p. Michał Gradowski: „nie był to pierwszy młotek w powiecie".

[6] Taką datę ich wykonania zapisała dr Joanna Eckhardt na kartach dokumentacji naukowej.

i zakresie owej „konserwacji", z którą trzeba łączyć też przyśrubowanie do półkorony półkolistego paska miedzianej blachy (w celu postawienia jej w gablocie)[7]. Jednakże na podstawie omówionej dokumentacji wizualnej można się pokusić o – przynajmniej częściowe – zrekonstruowanie pierwotnego wyglądu koron.

Na półkoronie pośrodku półobręczy znajdowała się rozeta z dużym kamieniem w ośmiobocznym kaszcie otoczonym dwunastoma pionowo zawiniętymi listkami, po jej bokach umieszczono rozetki z kamieniem w czworobocznym kaszcie oraz odchodzącymi od niego dwunastoma pręcikami z czworobocznym kameryzowanym kasztem, na przemian z ośmioma pręcikami zakończonymi srebrnymi perełkami. Na krańcach znajdowały się rozetki z kamieniem w czworobocznym kaszcie oraz odchodzącymi od niego czterema pręcikami z czworobocznym zaoblonym kameryzowanym kasztem, na przemian z ośmioma pręcikami – analogicznymi do wyżej wymienionych. W otworach motywów dzielących rozetki tkwiły pojedyncze kaszty z kamieniami.

W koronie pełnej na obręczy w podwójnych rozetach osadzone były ażurowe ośmiodzielne rozety, a w pojedynczych rozetach – kamienie w czworobocznym kaszcie. W małych kwiatonach znajdowały się kamienie w okrągłych kasztach; na przewiązkach dużych fleuronów – małe kamienie w niskich czworobocznych kasztach.

Przyglądając się rysunkowi rozet na obręczach i nałożonym na nie ażurowym dekoracjom skonstatowałam, iż tworzą one swoiste kreacje... biżuteryjne. Do takiego wniosku skłania choćby przeanalizowany materiał zabytkowy, referowany przeze mnie na dwóch „biżuteryjnych" sesjach[8], gdy miałam okazję dłużej dyskutować z dr Piwocką. Dla trybowanych i rytych rozet z pojedynczymi kamieniami na obręczach obu koron oraz dla czterolistnych rozetek ze srebrnymi perełkami i rautami na półkoronie wzorem „konstrukcyjnym" mogły być wielolistne rozetki – sztuczki naszyjników, bransolet lub otoków kapeluszy z pierwszej ćwierci XVII w., w Polsce zwane wazowskimi, skomponowane z kilku warstw połączonych sztyftem i zwieńczone pojedynczym kamieniem w wysokim kaszcie[9] lub wielowarstwowe pontaliki, czasem naszywane na rozety z tkaniny[10]. Dla rozet wielowarstwowych z kamieniami na pręcikach inspirację mogły stanowić okrągłe ażurowe kompozycje w broszach

[7] Można to podać tylko przypuszczalnie, jako termin *post quem* przyjmując datę wykonania dokumentacji naukowej i wizualnej (dla MNP Rm 37 w 1959 r., a dla MNP Rm 36 w 1961 r.), a zakres – przynajmniej częściowo – określić właśnie poprzez analizę różnic w dokumentacji wizualnej z 1940 r. oraz lat 1959 (MNP Rm 37) i 1961 (MNP Rm 36); o koronie pełnej wiadomo też, że w 1954 r. była eksponowana w Muzeum Historii Miasta Poznania – notka dr Eckhardt na karcie dokumentacji naukowej.

[8] R. Sobczak-Jaskulska, *Biżuteria w tzw. koronie królowej Jadwigi z kościoła p.w. Bożego Ciała w Poznaniu.* [w:] *Biżuteria w Polsce. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Toruniu oraz Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20–21 kwietnia 2001 r.,* Toruń 2001, s. 57–68; eadem, *Wielkopolski skarbczyk A. D. 1928. Biżuteria od 2. połowy XVI wieku do roku 1928 w koronach cudownego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele OO. Filipinów w Gostyniu,* [w:] *Treści–teksty–przesłania. Biżuteria w Polsce. Materiały z VI Sesji Naukowej z cyklu: Rzemiosło artystyczne i wzornictwo w Polsce, zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku, w dniach 17–18 marca 2005 roku,* Toruń 2006, s. 86–95.

[9] Por. czteropłatkowe i sześciopłatkowe „wazowskie" rozetki – Sobczak-Jaskulska, *Biżuteria...,* s. 63–64, il. 6 i 7 na s. 62 oraz „wazowskie" rozetki czteropłatkowe i ośmiopłatkowa – eadem, *Wielkopolski skarbczyk...,* s. 88, il. 6–7.

[10] Jak na sukni królowej Elżbiety I na jej portrecie Marcusa Gheeraertsa II (1592) – B. Januszkiewicz, *Klejnoty i stroje książąt Pomorza Zachodniego XVI–XVII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie,* Warszawa 1995., il. na s. 50–51, lub na wielowarstwowej ażurowej rozecie na pantoflach księcia Franciszka – ibid., s. 64, poz. 11, co widać na portrecie księcia pędzla Johanna Leonisicha (1616) – ibid., il. na s. 42, 64.

lub zawieszeniach, zaopatrzone w podkładkę z tkaniny tej samej wielkości lub większą, widoczne na licznych portretach z tego samego czasu. W tym kontekście warto wymienić brosze i klejnoty do naszywania z pierwszej połowy XVII w., których kilka przechowuje Victoria & Albert Museum w Londynie[11], z których jedna „wirująca" swą konstrukcją przypomina rozetę z dwunastoma zawiniętymi listkami na półkoronie[12]. Także w znanym mi z autopsji materiale zabytkowym istnieją klejnoty o takiej lub podobnej budowie (zwieńczenie broszy oraz brosza lub noszenie na koronach gostyńskich)[13].

Jako pierwsza korony opisała i opracowała dr Joanna Eckhardt, datując je na XVI–XVII w., miejsce ich wykonania upatrywała w Wielkopolsce, sugerując, iż zostały ufundowane do gotyckiej figury tzw. Pięknej Madonny z Czempinia. Częściowo zidentyfikowała też osoby opisane inicjałami jako Jana Szołdrskiego h. Łodzia i Mariannę ze Zbijewskich Szołdrską h. Rola; nie ustaliła jednak imienia starosty babimojskiego A. Zbijewskiego h. Rola oraz jego żony o inicjałach „AZ", której herb nazwała Koński Łeb. Z naukowej dokumentacji muzealnej niewątpliwie skorzystał autor pierwszej publikacji, dotyczącej tylko korony Dzieciątka[14]. Zygmunt Dolczewski określił ją jako wykonaną w pracowni poznańskiej około 1600 r.; podał też dane materiałowe oraz opisy herbów (Rola i głowy konia z literami „AZ/SB"). Trzy kolejne wzmianki, mojego autorstwa, pojawiły się w kontekście fundacji familii Szołdrskich[15] oraz przy okazji analizy biżuterii[16]. Udało się sprecyzować czas powstania koron (po 1629 do 1635) – na podstawie źródeł heraldyczno-genealogicznych ustaliłam, iż Marianna Zbijewska była drugą żoną Jana Szołdrskiego, a pierwsza, Barbara Suchorzewska h. Zaremba zmarła w 1629 r., zaś A. Zbijewski zmarł w 1635 r.[17] W późniejszej, szerokiej rekapitulacji moich ustaleń[18] uparcie jednak nazwałam herb starościny babimojskiej Końskim Łbem, chociaż – jako żywo – nie ma takiego dziwa w żadnym z polskich herbarzy.

Rozwiązanie przyszło – jak to często bywa – z lenistwa; otóż od pewnego czasu Biblioteka Kórnicka PAN udostępnia w internecie tzw. *Teki Dworzaczka*[19]. I tam ujawnili się

[11] E. Steingräber, *Alter Schmuck. Die Kunst des europäischen Schmuckes,* München 1956, s. 139, il. 246; klejnoty w Victoria & Albert Museum w Londynie (nr inw. M.447–1927) – http://collections.vam.ac.uk/item/O114899/jewel/, (nr inw. M.461-1936) – http://collections.vam.ac.uk/item/O74158/brooch/, (nr inw. M.252-1975) – http://collections.vam.ac.uk/item/O115056/pendant/ (dostęp 15 IX 2010).

[12] Klejnot w Victoria & Albert Museum w Londynie (nr inw. M.129-1975) – http://collections.vam.ac.uk/item/O115087/jewel/ (dostęp 15 IX 2010).

[13] Sobczak-Jaskulska, *Wielkopolski skarbczyk...*, s. 89, il. 9–10.

[14] *Polonia. Gioielli, ornamenti e arredi. Duemilla anni di Arte Orafa.* Sottochiesa di S. Francesco, Arezzo 1989, s. 162, kat. 98 (oprac. Z. Dolczewski), il. na s. 48.

[15] R. Sobczak-Jaskulska, *Wielkopolskie palladia. O kulcie cudownych wizerunków: korony, sukienki i plakietki wotywne,* [w:] *Miejsca kultu w Wielkopolsce. Materiały z sesji naukowej,* Wielkopolski Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Poznaniu, Poznań 1997, s. 31–52, s. 44–45; eadem, *Plakieta wotywna z herbem Łodzia z 1652 r. wyobrażeniem barokowej „Ars bene moriendi"?,* „Studia Muzealne", 20, 2000, s. 43.

[16] Sobczak-Jaskulska, *Wielkopolski skarbczyk...*, s. 88–89.

[17] K. Niesiecki, *Herbarz polski*, 8, Lipsk 1841, s. 626; T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej,* 1, Poznań, 1879, s. 324.

[18] *Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu], red. J. Dziubkowa, Poznań, 2004, s. 203, kat. 309 (oprac. R. Sobczak-Jaskulska).

[19] *Teki Dworzaczka. Materiały historyczno-genealogiczne do dziejów szlachty wielkopolskiej XV–XX wieku,* Biblioteka Kórnicka PAN (proj. badawczy, Kórnik–Poznań 2004, kier. nauk. J. Wisłocki, koord. A. Bieniaszewski, modelowanie danych R.T. Prinke, oprogramowanie M. Prinke) – http://teki.bkpan.poznan.pl/ (dostęp 1 VII 2010).

Ossowscy h. Abszac[20], a wśród nich Stanisław, piszący się z Tuchorzy, którego córka: „Anna zaślubiła w r. 1605 Andrzeja Zbijewskiego, z czasem starostę babimojskiego, była wdową w latach 1633–1683 [!]", zaś Stanisław Ossowski: „Andrzejowi Zbijewskiemu, swemu przyszłemu zięciowi, w posagu za córką Anną w r. 1605 zapisał (...)"[21].

Sama Anna z Tuchorzy Ossowska pojawiła się w umowie działowej zawartej w 1754 r. pomiędzy jej pra-potomkami w sprawie spadku: „po Annie z Tuchorzy Ossowskiej zm. Andrzeja Zbijewskiego, starosty babimojskiego, małżonce. Ta ostatnia [Anna Zbijewska] będąc dziedziczką (...) części we Wirach, Łęczycy i Młynie Kątnik zapisała córce Mariannie Zbijewskiej, żonie Jana Szołdrskiego, cześnika kaliskiego"[22].

Zatem koronę dla Dzieciątka Jezus ufundowali starostwo babimojscy Andrzej Zbijewski i Anna z Tuchorzy z Ossowskich h. Abszac; musiało to nastąpić po 1629, a przed 1633 r. Miejscem ich wykonania był z pewnością Poznań, choć otwartą kwestią pozostaje identyfikacja dwóch złotników – niekoniecznie z jednego warsztatu – których umiejętności były zasadniczo różne.

Wrócę tu jeszcze do herbu Abszac, w zasadzie nieobecnego w herbarzach. W źródłach i opartych na nich pracach heraldyczno-genealogicznych bywa nazywany: Awstacz, Awstacy, Austaczew lub Jelenia Głowa[23]. Jako herb Awstacz znalazł się nawet w Wikipedii, gdzie opisano go jako „głowa łosia w prawo z rogami"[24], a wśród herbownych są Ossowscy[25], których drzewo genealogiczne zamieszczono w linkach zewnętrznych[26]. To hasło i wywód genealogiczny powstały w oparciu o *Teki Dworzaczka*, w których tak zaczyna się opis spraw rodziny: „Ossowscy h. Własnego, Abszac, z Ossowejsieni w pow. wschowskim. Hincza z Ossowejsieni h. Austaczew alias Łosia Głowa"[27]. Nazwa herbu, jako druga lub zamienna, notowana jest przez Józefa Szymańskiego[28] oraz w internetowym *Leksykonie Genealogicznym. Dynamicznym Herbarzu Rodzin Polskich*[29] (przy herbie Napiwowie lub Napiwon). Godłem tego herbu jest głowa jelenia na wprost z rogami, między którymi siedzi wilk. Odnotowują go wszystkie herbarze, począwszy od Niesieckiego[30], a skończywszy

[20] http://teki.bkpan.poznan.pl/search.php?section=3&single=1&fileno=1&page=758 (dostęp 1 VII 2010).

[21] http://teki.bkpan.poznan.pl/search.php?section=3&single=1&fileno=1&page=759 (dostęp 1 VII 2010).

[22] http://www.teki.bkpan.poznan.pl/search.php?section=2&single=&fileno=1&page=7005&expr=&highlight=0&date_from=&date_to=&order_asc=&order_desc=0&group (dostęp 1 VII 2010).

[23] S. Dziadulewicz, *Drobiazgi heraldyczne,* „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego", 7, 1924–1925, s. 226–229; W. Semkowicz, *O herbie Jelenia Głowa (ród Awstaczów),* „Sprawozdania PAU", 1924, s. 7–9; idem, *O herbie Jelenia Głowa (ród Awstaczów),* „Prace Komisji Historii Sztuki PAU", 4, 1927, s. XXIII–XXIV; ks. S. Kozierowski., *Abszac,* [w:] *Obce rycerstwo w Wielkopolsce w XIII–XVI wieku.* Poznań 1929, s. 7–8.

[24] http://pl.wikipedia.org/wiki/Awstacz_%28herb_szlachecki%29 (dostęp 3 VII 2010).

[25] http://pl.wikipedia.org/wiki/Ossowscy_herbu_Awstacz (dostęp 3 VII 2010).

[26] http://www.bkpan.poznan.pl/htbins/osoby.pl?05709046/ (dostęp 3 VII 2010); znajduje się w nim oczywiście Anna Ossowska poślubiona w 1605 r. Andrzejowi Zbijewskiemu, staroście babimojskiemu – http://www.bkpan.poznan.pl/htbins/osoby.pl?05770872 (dostęp 3 VII 2010).

[27] Zob. przyp. 20.

[28] J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego,* Warszawa 1993, s. 195–196; idem, *Herbarz rycerstwa polskiego XVI wieku,* Warszawa 2001, s. 18–19.

[29] http://www.genealogia.okiem.pl/glossary/glossary.php?letter=n (dostęp 16 VIII 2010).

[30] Niesiecki, op. cit., 6., s. 516–517; ibid., 7, s. 166–168 – pisze o Ossowskich h. Dołęga, którzy „piszą się z Ossowy Sieni", lecz z tekstu jednoznacznie wynika, że pisze właśnie o Ossowskich, którzy w *Tekach Dworzaczka* omawiani są jako herbu Abszac.

na Gajlu[31], przy czym wśród herbownych Napiwonów wymienia się także Ossowskich[32]. Dodam także, iż istnieje pogląd, że identyfikacja herbów Awstacy i Napiwon nastąpiła w oparciu o identyczność godła[33].

Problem w tym, że godło na koronie bez wątpienia wyobraża głowę konia z szyją z profilu w lewo[34]. Możliwości są dwie (nie wykluczające się zresztą): albo ta linia rodziny pieczętowała się uproszczoną wersją herbu, który w dodatku źle się odbił z sygnetu i tak zniekształcony posłużył za wzór dla złotnika, albo na podstawie niewyraźnego odcisku kiepski złotnik rytował coś, z czym mu się obrazek skojarzył.

Pora wreszcie na omówienie celu tej wotywnej fundacji; rację miała Eckhardt sugerując wykonanie koron dla gotyckiej figury Pięknej Madonny z Czempinia, powstałej około 1420–1430 r.[35] Sama rzeźba, wys. 178 cm, do dziś znajduje się w tamtejszym kościele[36]. W 1601 r. Czempiń kupił Stanisław Szołdrski[37], ojciec współfundatora korony dla Matki Boskiej – Jana, ale też Andrzeja, księdza, najpierw proboszcza czempińskiego (1605–1610), od 1607 r. kanonika poznańskiego, w latach 1625–1634 prepozyta kapituły katedralnej poznańskiej, wreszcie biskupa poznańskiego od 1636 r. do śmierci w 1650 r.[38] Stanisław Szołdrski w 1641 r. założył i uposażył Bractwo Różańcowe przy czempińskim kościele[39] oraz wybudował kaplicę NMP, dla której dokument erekcyjny wydał oraz konsekrował ją (1641) jego syn, bp Andrzej[40]. Te fundacje świadczą o istniejącym w rodzinie Szołdrskich (a zapewne i w parafii) kulcie NMP, zapewne czczonej właśnie w owym rzeźbionym wizerunku, chociaż brak informacji, kiedy rzeźba znalazła się w Czempiniu. Akta wizytacji z 1610 r. nie wspominają o niej[41]. Pojawia się natomiast w wizytacji Gnińskiego z 1684 r., która zawiera opis rzeźby wraz z informacją, że Matka Boska i Jezus mają srebrne korony, pozłacane, ozdobione kamieniami, pod stopami Madonny znajduje się srebrny księżyc, a Maria ma też dwa złote pierścienie, ponadto Ją i Dzieciątko zdobią po dwa sznurki pereł, zaś przy rzeźbie umieszczonych jest 346 wotów[42]. Spisane podczas wizytacji korony są niewątpliwie tożsame z omawianymi. Dla Marii ufundowano półkoronę, bo figura stoi *en face* – widać tylko Jej twarz i boki głowy. Główka mocno wychylonego Dzieciątka widoczna jest w całości[43].

[31] T. Gajl, *Herbarz Polski od średniowiecza do XX wieku,* Gdańsk 2007, por. http://herbyszlachty.pl/ (dostęp 16 VIII 2010).

[32] Ibid.; http://herbyszlachty.pl/herby_nazwisko_herby.php?lang=pl&search=Oss&name=Ossowski&submit=Wy%C5%9Bwietl+Herby (dostęp 16 VIII 2010); *Leksykon...*.

[33] Dziadulewicz, op. cit., , s. 226–229.

[34] Dokładnie oddaje to wyobrażenie herbu na il. 6

[35] B. Ochendowska, *Rzeźba Pięknej Madonny z Czempinia,* praca mgr napisana w Instytucie Historii Sztuki UAM pod kier, doc. dr hab. Alicji Karłowskiej-Kamzowej, Poznań 1983 (mpis w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM).

[36] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* 5: *Województwo poznańskie,* z. 10: *Powiat kościański,* oprac. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Warszawa 1980, s. 24, il. 252.

[37] *Teki Dworzaczka*, op. cit., s. 20 – Malechowscy h. Abdank – http://teki.bkpan.poznan.pl/index_monografie.html (dostęp 29 VIII 2010).

[38] S. Ochmann, *Andrzej Szołdrski,* [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny,* Warszawa 1981, s. 739–740.

[39] Poznań, Biblioteka Archidiecezjalna, sygn. AV 17, *Wizytacje Gnińskiego z 1684 r.*, s. 495–507; J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych,* 2, Poznań 1859, s. 175.

[40] *Acta episcopalia bp. A. Szołdrskiego 1639–1646* – Ochendowska, op. cit., s. 6.

[41] Ibid., s. 5.

[42] *Wizytacje Gnińskiego...*

[43] Wymiary głów Marii i Jezusa w figurze: obwód max. głowy Marii – 59 cm, głowy Jezusa – 44 cm.

Sugerując się czasem wykonania koron, można sądzić, iż Piękna Madonna pojawiła się w Czempiniu kilka lat przed ich ufundowaniem. Ochendowska twierdziła, iż takiej wielkości gotycka rzeźba mogła pochodzić jedynie z katedry lub fary, a pierwotnie była figurą przyfilarową[44]. Uważała też, że z Poznania do ołtarza w konsekrowanej wtedy kaplicy w Czempiniu przeniósł posąg bp Szołdrski w 1641 r.[45] Jest to moim zdaniem absolutnie wykluczone, gdyż opisane wyżej fundacje Szołdrskich (korony, Bractwo Różańcowe, kaplica i zapewne część z owych 346 wotów) mają ewidentnie wotywny charakter, dotyczą wizerunku już otoczonego kultem[46]. Zgadzam się natomiast z przypuszczeniem, że figurę sprowadził A. Szołdrski – może nawet z katedry poznańskiej – ale z pewnością nieco wcześniej. W 1622 r. gotycka katedra w Poznaniu spłonęła. Zaraz po pożarze w opisie jej stanu zanotowano m.in.: „w kruchcie portalu zachodniego znajdowała się rzeźba [Matki Boskiej] z Dzieciątkiem Jezus"[47]. Być może jest to właśnie czempińska figura? Andrzej Szołdrski został w 1625 r. prepozytem kapituły katedralnej poznańskiej, zatem był władny podjęcia decyzji o jej przeniesieniu. To jednak tylko nieweryfikowalna hipoteza.

Pozostaje jeszcze spróbować odpowiedzieć na pytania: kiedy i dlaczego korony zniknęły z Czempinia? Moim zdaniem, ponieważ były już bardzo zniszczone – co wynika z omówionej dokumentacji z lat 1940, 1959 i 1961 – i mało atrakcyjne dla opiekunów kościoła, zapewne sprzedano je w związku z budową nowej świątyni (1895–1899)[48], Madonnie zaś dorzeźbiono drewnianą jak gdyby neobarokową koronę[49].

[44] Ochendowska, op. cit., s. 41.

[45] Ibid., s. 38–39, 43.

[46] Kult zawsze powstawał wokół wizerunku istniejącego w danym miejscu, co swego czasu prześledziłam w Wielkopolsce: Sobczak-Jaskulska, *Wielkopolskie palladia...*, s. 35–48. Przyjęcie historii kultu Pięknej Madonny z Czempinia wg domniemania Ochendowskiej skutkowałoby wnioskiem, że Anna Zbijewska kilka lat po śmierci męża uwzględniłaby go jako współfundatora, lub że korony powstały dla figury, która znajdowała się wtedy w innym miejscu i już tam była czczona – w takim razie jednak nie pozwolono by na wywiezienie jej do Czempinia!

[47] ks. J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej,* 1, Poznań, 1959, s. 553.

[48] *Katalog zabytków...*, s. 24.

[49] Ochendowska, op. cit., s. 1 – pisała, że drewniana korona Marii jest barokowa, a na s. 40, że w 1641 r. (kiedy jej zdaniem figurę sprowadzono do Czempinia) dodano jej koronę lub zmieniono gotycką na barokową, ignorując przytaczany przez siebie na s.7 zapis z wizytacji Gnińskiego, że w 1684 r. obie postacie grupy figuralnej miały srebrne korony.

Renata Sobczak-Jaskulska

MANIERYSTYCZNE KORONY Z FIGURY MARII Z DZIECIĄTKIEM W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

tekst: s. 277–285



1. Półkorona na głowę Marii. Poznań, Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuk Użytkowych (fot. Marek Peda)



2. Korona na głowę Dzieciątka Jezus. Poznań, Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuk Użytkowych (fot. Marek Peda)



3. Rewers fragmentu półkorony na głowę Marii – por. il. 1 (fot. Marek Peda)



4. Rewers fragmentu korony na głowę Dzieciątka Jezus – por. il. 2 (fot. Marek Peda)



5. Rysunek półkorony na głowę Marii, 1940. Poznań, Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuk Użytkowych (skan. Dawid Jarząb)



6. Rysunek korony na głowę Dzieciątka Jezus, 1940. Poznań, Muzeum Narodowe, Muzeum Sztuk Użytkowych (skan. Dawid Jarząb)

ROZESŁANIE APOSTOŁÓW – SIEDEMNASTOWIECZNE MALOWIDŁA ŚCIENNE W KRUCHCIE KATEDRY KIELECKIEJ

Prace konserwatorskie prowadzone w barokowej kolegiacie (obecnie katedrze) kieleckiej objęły w 2004 r. północną nawę boczną. W przęśle zachodnim tej nawy, ukończonej w latach 1632-1634, mieściło się od początku wejście boczne do kościoła, ozdobione wczesnobarokowym portalem (wyodrębnionej kruchty nie było). Kościelny przedsionek wydzielono tu za pomocą drewnianego przepierzenia dopiero po 1869 r. Dlatego wspomniane przęsło nie zostało objęte pracami malarskimi i dekoracyjnymi prowadzonymi u schyłku stulecia XIX i w początkach XX. Tam też cztery lata temu pod warstwami nowszych pobiałek i polichromii odkryto tynki i malowidła z lat trzydziestych XVII stulecia[1].

Nawy boczne kryją sklepienia kolebkowo-krzyżowe, ozdobione dekoracją sztukatorską[2]. Sklepienie przęsła zachodniego zostało podzielone na dziewięć części: kwadratowe pole środkowe oraz osiem podłużnych pól czworobocznych. Ich wysklepki pokryto zaraz tynkiem i sztablaturą. Stanowiły one podkład dla wykonanych współcześnie malowideł, na które składają się monochromatyczne, utrzymane w odcieniach ciepłego brązu, wyobrażenia stojących postaci męskich i stylizowane motywy roślinne oraz teksty pisane antykwą w kolorze czarnym.

Wyrazista forma malowideł skłania do poszukiwania ich wzorów w sztuce europejskiej, przede wszystkim zaś w nowożytnej grafice flamandzkiej, której dzieła bywały nie tylko źródłem inspiracji, ale stanowiły bezpośrednie wzory kompozycyjne dla pokoleń krakowskich i małopolskich artystów. Uwagę przyciąga powstały w 1578 r. cykl Maartena de Vos, z przedstawieniami Chrystusa, św. Pawła i dwunastu Apostołów[3]. Do końca XVI w. seria ta miała trzy wydania, później zaś została skopiowana przez Johanna Bussemachera, przy czym pejzaże w tłach zastąpiły sceny męczeństwa. Forma przedstawień graficznych jest ujednolicona: Apostołowie stoją, a każdą postać flankują kolumny, dźwigające belkowania. Na piedestałach znajdują się tablice cytatami z „Wyznania Wiary" a na fryzach – z imionami Apostołów[4]. Uszeregowano ich w porządku zgodnym z kolejnością prawd wiary w nicejskim *Credo* (każda z nich przypisana była jednemu ze świętych)[5]. Można zauważyć zróżnicowanie ubiorów i typów psychofizycznych, dążenie do wykwintu. Apostołowie ujęci są w spiralnym skręcie, a ich pozy komplikuje układ nóg oraz pochylenie głów. Dynamizm postaci wzmaga teatralna gestykulacja, jak też różnej wielkości atrybuty, które poszczególne osoby unoszą lub o które się opierają.

[1] Prace konserwatorskie prowadziła firma AC – Konserwacja Zabytków s.c.

[2] Na ich temat: A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 239.

[3] Na temat tej serii graficznej: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchinge, Engravings and Woodcuts 1450–1700,* 44: *Maarten de Vos,* 1, Rotterdam 1996, s. 183 nn. Miedzioryty mają kształty stojącego prostokąta i zbieżne wymiary (ok. 33–34 x 22–23 cm). Sygnowane w rozmaity sposób np. *Martin de Vos inven'* lub *Martinus de Vos inventor.* Architektoniczne oprawy projektował zapewne Johannes Ditmar, a całość sztychował Hieronim Wierix.

[4] Pod postacią Jezusa widnieje napis: „DATA EST MIHI OMNIS POTESTAS IN COELO ET IN TERRA. EUNTES DOCETE OMNES GENTES, BAPTISANTES EOS IN NOMINE PATRIS ET FILY ET SPIRITVS SANCTI" (Mt. 28, 18–19).

[5] R. Knapiński, *„Credo Apostolorum" w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej,* [w:] *Symbol Apostolski w nauczaniu i sztuce Kościoła do Soboru Trydenckiego,* Lublin 1997 (Towarzystwo Naukowe KUL, Źródła i Monografie, 15), s. 331–401.

Interesujące wnioski przynosi szczegółowe porównanie postaci przedstawionych na sklepieniu przedsionka katedry kieleckiej z ich wzorami.

Najlepiej zachowała się malowana figura św. Jakuba Mniejszego. Doskonale widać, że rycina de Vosa stanowiła wzór dla anonimowego malarza. Odrzucił on jednak obramowanie i tło pejzażowe, pojawiły się natomiast motywy stylizowanych liści na wysokości głowy świętego oraz ponad nią łaciński numer i odpowiedni cytat z *Credo.* Proporcje postaci zostały nieco zniekształcone. Uproszczeniu uległy fałdy szat i włosy wokół głowy, brakuje też nimbu. Taki sam tryb adaptacji wzorca zauważyć można we wszystkich przedstawieniach kieleckich. Kompozycja kształtowana jest środkami stosownymi dla malarstwa, zaczem oprócz poważnej komponenty linearnej dostrzec można miękkie przejścia walorowe i efekty światłocieniowe. Tak samo jak w grafice zlokalizowane jest źródło światła, analogiczna jest konwencja obrazowania, poza św. Jakuba Mniejszego, jego atrybuty i ubiór („zredukowane" zostały spodnie). Nad głową człowieka widnieje tekst:

„VI.
S. IACOBUS MINOR
ASCENDIT AD CAELOS, SEDET AD DEX -
TRAM DEI PATRIS OMNIPOTENTIS"

Cytat ów zredagowany został identycznie jak w grafice (podział na dwie linie i sposób dzielenia słowa *dextram*). Artysta wzorował się więc nie tylko na układzie form ale i na redakcji napisu (w wizerunkach kieleckich nie to było regułą).

Wnioski wynikające z powyższego porównania można odnieść do większości pozostałych wyobrażeń. Przedstawienia osób: ich pozy, gesty, typy psychofizyczne, stroje, nakrycia głów i atrybuty, podobnie jak wymalowane imiona, kolejne numery oraz redakcja cytatów z *Credo*, wykazują wykorzystanie serii miedziorytów Maartena de Vos z 1578 r. Malował to wszystko dobrze wykształcony malarz małopolski, zapewne cechowy, może związany z dworem królewskim lub kurią. Zasadnicza rola wzorów graficznych w budowie formy przedstawień uniemożliwia próby atrybucji na podstawie analizy stylistyczno-porównawczej.

Przejdźmy zatem do kolejnych postaci. Św. Andrzej, lekko ugięty w pasie i pochylony, obejmuje prawą ręką jedną z belek krzyża, przed którym stoi. W pierwowzorze lewą ręką podpiera się w bok. Prawa noga jest ugięta i uniesiona, ponieważ opiera się na wysokim kamieniu. Zasadnicze części tego układu rysunkowego i realiów dostrzegalne są w malowidle. Towarzyszy mu napis:

„II.
S. ANDREAS.
ET IN IESUM CHRISTUM
FILIUM EIUS UNICUM
[DO]MINUM NOSTRUM"

Św. Jakub Większy stoi wyprostowany i ukazany jest w wykroku, który w wersji kieleckiej wyszedł niezbyt przekonywająco. Ubrany w obfite szaty spięte na piersi guzikami, na uniesionej głowie ma duży kapelusz. W lewej ręce trzyma otwartą księgę, a w uniesionej prawej dzierży opartą o ziemię włócznię. W opisie czytamy:

„III.
S. JACOBUS MAIOR
QUI CONCEPTUS EST DE SPIRITU
SANCTO, NATUS EX MARIA VIRGINE"

Trzy omówione wyżej przedstawienia zawdzięczają swą formę wykorzystaniu wzorów de Vosa. Nie była na nich wzorowana postać św. Tomasza. Odpowiedni miedzioryt przedstawia go od tyłu, ukazanego w rozkroku, w silnym spiralnym skręcie ciała. Tymczasem postać na sklepieniu, widoczna od przodu, ujęta jest statycznie. Malarz posłużył się jakimś innym wzorem. Zakres zniszczeń tej partii malowideł utrudnia poszukiwanie źródła koncepcji. Rozpoznanie osoby umożliwia natomiast tekst:

„V.
S. THOMAS.
DESCENDIT AD INFEROS, TER-
TIA DIE RESURREXIT A MORTIS"

Gorzej zachowały się wyobrażenia św. Jana Ewangelisty oraz św. Filipa. Można jednak stwierdzić, że zarówno miedzioryt jak i późniejsze od niego o ponad pół wieku malowidło ukazują św. Jana Apostoła w zbliżonej pozie. Identyfikację ułatwia kielich trzymany w lewej ręce. Przedstawienie nie musiało też odzwierciedlać stosownej ryciny z omawianej serii. Nad głową św. Jana widnieje jedynie numer „IV"; musiało tam też być imię apostoła i cytat[6].

To samo dotyczy Apostoła Filipa. Poza, układ rąk, strój postaci i niektóre drobniejsze szczegóły dają się zestawić z ryciną z 1578 r., odmienna jest jednak głowa[7]. Identyfikację osoby umożliwia częściowo czytelny napis:

„V[II].
INDE … … …
...IVOS … …."[8]

Między cyfrą a cytatem musiało być zatem imię „S. PHILIPPUS", któremu przypisane było sformułowanie nauki o Paruzji oraz sądzie żywych i umarłych.

Na sklepieniu zachodniego przęsła północnej nawy kolegiaty kieleckiej dostrzec można zarys jeszcze jednej postaci i jej głowę o wysokim czole, dużych oczach, zwróconą *en trois quart* do widza. W grę wchodzić może św. Bartłomiej, którego poza i układ ciała najbardziej odpowiadają wzorcowemu wyobrażeniu graficznemu[9].

Możliwa jest zatem identyfikacja sześciu postaci oraz hipotetycznie siódmej – św. Bartłomieja. Pięć wyobrażeń powstało w trybie wykorzystania jako wzoru serii rycin de Vosa. W stosunku do postaci św. Bartłomieja jest to tylko przypuszczenie, natomiast postać św. Tomasza skomponowana została bez związku z wspomnianymi rycinami.

Sklepienie pierwszego przęsła podzielono na dziewięć pól. W środkowym nie zachowało się żadne przedstawienie. Wiemy już, że osiem wydłużonych czworoboków zajmowały

[6] „Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus".

[7] Może to być do pewnego stopnia efekt scaleń zniszczonej kompozycji, wykonany przez konserwatorów.

[8] Ponadto można odczytać kilka pojedynczych liter, w zupełności potwierdzających treść cytatu, który brzmi: „inde venturus est iudicare vivos et mortuos".

[9] Odpowiada mu nr VIII i słowa: „credo in spiritum sanctum".

postacie Apostołów, nie wiemy zaś, kto namalowany został na ostatnim z ośmiu wydłużonych pól, co było namalowane na środkowym kwadracie, ani też gdzie zostali umieszczeni pozostali czterej Apostołowie: zaczynający serię św. Piotr (I) oraz kończący ją śś. Mateusz (IX), Szymon (X), Juda Tadeusz (XI) i Maciej (XII). Powstaje też pytanie, czy w skład przedstawienia wchodziła i jakim cytatem była opatrzona osoba Chrystusa oraz osoba św. Pawła Apostoła (należały one do cyklu de Vosa).

Można domniemywać, że przedstawienie dwunastu Apostołów z cytatami było powiązane z wyobrażeniem Chrystusa, a jego półpostać ukazana centralnie, zajmowała kwadratowe pole w kulminacji sklepienia. Jeśli chodzi o wyobrażenie św. Pawła to wydaje się, że raczej go nie było: nie należał do kolegium dwunastu, które – wedle tradycji kościelnej – ustaliło Skład Apostolski. Jeden z „brakujących" pięciu Apostołów był przedstawiony na pustym obecnie polu. Mógł być to św. Piotr, od którego się cykl rozpoczyna; zaczem na sklepieniu pierwszego przęsła mielibyśmy ośmiu „pierwszych" apostołów. Gdzie rozlokowano pozostałych – nie wiadomo. Mogli się znaleźć na ścianach północnej, południowej i zachodniej lub na sklepieniu przęsła sąsiedniego[10]. Jeśli zachodził ostatni z wymienionych przypadków – wówczas malowidła uległy zniszczeniu w czasie renowacji katedry kieleckiej w latach 1893–1894, kiedy to wszelkie stare tynki (z wyjątkiem przedsionka) zostały skute.

Postacie Dwunastu Apostołów wraz z cytatami prawd wiary chrześcijańskiej, które przyjęte zostały na soborze Nicejskim w 325 r. nie pojawiły się w kolegiacie przypadkowo, nieprzypadkowa była też ich lokalizacja. W zakończeniu Ewangelii wg św. Mateusza (Mt 28, 16–20) czytamy o wydarzeniu nazwanym Rozesłaniem Apostołów. Rozpoczęli oni wówczas misję, której pełnienie jest obowiązkiem każdego chrześcijanina. Dzięki obecności Chrystusa i Ducha Świętego oraz pracy i świadectwom pokoleń wiernych, Kościół prowadzi i będzie prowadzić swe dzieło na ziemi aż do kresu dziejów.

Przedstawienie Dwunastu Apostołów i ich Mistrza w pobliżu wyjścia z kieleckiej kolegiaty adresowane było do wiernych, opuszczających świątynię. Miało ono przypominać ludziom prawdy wiary, obowiązek ich głoszenia oraz nadprzyrodzone poparcie, jakie jego wypełnianiu towarzyszy[11]. Jednocześnie w dzień Rozesłania Apostołów (15III) przypada państwowo-kościelne święto Królestwa Polskiego, obchodzone na pamiątkę zwycięstwa pod Grunwaldem[12]. W XV i XVI w. celebrowano je przede wszystkim w diecezji krakowskiej. Od 1411 r. odbywano w ten dzień w Krakowie procesje i nabożeństwa[13]. Mnożyły się fundacje religijne: już w 1414 r. *patrocinium* Rozesłania Apostołów pojawiło się w katedrze[14], później w kościołach pw. św. Szczepana w Krakowie (1444) i św. Katarzyny na Kazimierzu (1469)[15].

[10] Żadnych wyrazistych pozostałości tego rodzaju malowideł nie ujawniły badania konserwatorskie.

[11] Święci Apostołowie byli w Polsce popularnymi patronami.

[12] T. Lalik, *O patriotycznym święcie Rozesłania Apostołów w Małopolsce XV wieku,* „Studia Źródłoznawcze", 26, 1981, s. 23–32.

[13] J. Rajman, *Średniowieczne patrocinia krakowskie,* Kraków 2002, s. 224. Ostatnio obszernie na ten temat: *Na znak świetnego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy,* 15 lipca–30 września 2010, Zamek Królewski na Wawelu–Państwowe Zbiory Sztuki, Kraków 2010, 1–2, passim.

[14] Ok. 1470 r. powstał tryptyk *Rozesłania Apostołów*, przeznaczony zapewne do katedry i stamtąd przekazany w k. XVII w. do kościoła w Mikuszowicach, obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

[15] Rajman, op. cit., s. 224.

Pamięć wielkiego zwycięstwa i tradycja jego obchodzenia były podtrzymywane w następnych stuleciach przez Kościół krakowski i dwór królewski. Gdy powstawały kieleckie malowidła posługę w diecezji pełnił Jan Albert Waza (1612–1634)[16]. Jego herby zdobią główny portal wejściowy do kolegiaty kieleckiej, a na portalu wiodącym do nawy północnej wykuto datę „1632". Może fundacja i realizacja omawianych malowideł była inicjatywą Jana Alberta, królewskiego syna i biskupa krakowskiego, która wpisywała się w ten historyczny nurt?[17].

[16] Biskup krakowski od 1632 r., od 1633 r. – kardynał.

[17] Mogła ją podjąć kapituła kielecka *in gremio* lub ktoś z jej grona. Zagadnienie fundacji pozostaje nierozstrzygnięte.

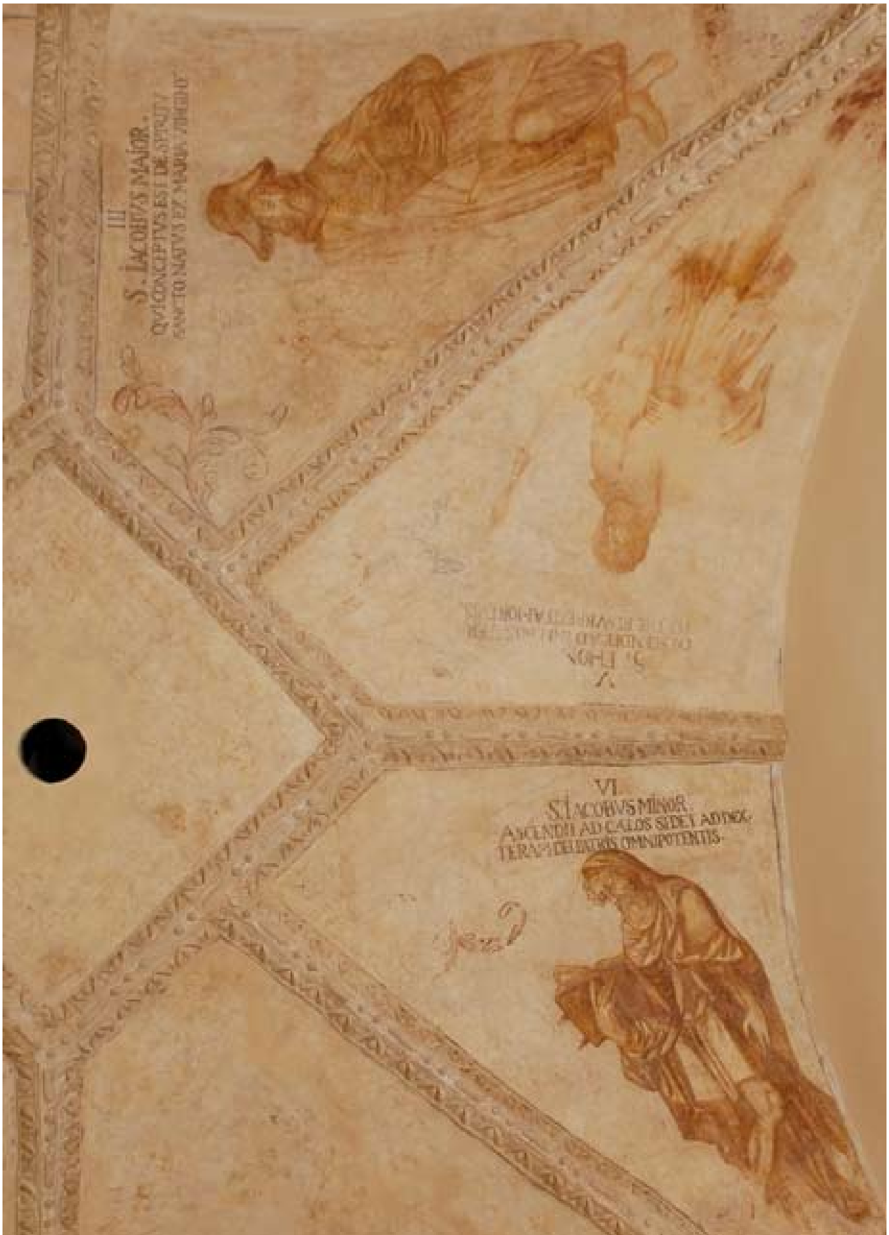
Paweł Pencakowski

ROZESŁANIE APOSTOŁÓW – SIEDEMNASTOWIECZNE MALOWIDŁA ŚCIENNE W KRUCHCIE KATEDRY KIELECKIEJ

tekst: s. 287–291



1. Sklepienie w kruchcie katedry kieleckiej podczas prac konserwatorskich (fot. P. Pencakowski)



2. Fragment sklepienia w kruchcie katedry kieleckiej (fot. P. Pencakowski)



5. *Św. Andrzej* w kruchcie katedry kieleckiej (fot. P. Pencakowski)



4. *Św. Jakub Większy* w kruchcie katedry kieleckiej (fot. P. Pencakowski)



3. *Św. Jakub Mniejszy* w kruchcie katedry kieleckiej (fot. P. Pencakowski)



6–8. *Św. Jakub Mniejszy*, *Św. Jakub Większy*, *Św. Andrzej*. H. Wierix wg M. de Vos, 1578 (wg *Hollstein*, op. cit.)

CHRYSTUS I JAWNOGRZESZNICA – NIEZNANE MALOWIDŁO VITUSA HEINRICHA W MUZEUM UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE

W przyziemiu głównej klatki schodowej budynku Collegium Maius UJ w Krakowie zwrócił w 2009 r. moją uwagę zawieszony na ścianie obraz, należący do uniwersyteckiego Muzeum (il. 1). Stosunkowo niewielką powierzchnię malowanego olejno na płótnie dzieła o formacie długiego, leżącego prostokąta (42,5 x 108 cm) wypełniają niezwykle liczne, drobne postacie ludzkie ukazane na tle rozbudowanej, fantastycznej weduty – perspektywicznych studiów architektury, zajmujących niemal całą powierzchnię malowidła. Autorka jedynego istniejącego opracowania obiektu wyraziła pewne wahanie odnośnie do kwalifikacji formalnej nie sygnowanego dzieła, określając je jako flamandzkie ze znakiem zapytania i datując na pierwszą połowę XVII w.[1] Miała ona przy tym utrudnione zadanie, gdyż na odwrociu obrazu umieszczony jest pasek płótna z dawnym zapewne napisem: „Vincento Amati, Veronese. Anno 1614". Nie sugerując się tą informacją o włoskim artyście(?), którego zresztą nie udało się zidentyfikować, stwierdziła ona tylko, iż głównie włoskie cechy posiada współczesna malarzowi architektura, na której tle rozgrywa się scena, natomiast sam obraz „zbliża się do kręgów sztuki północnej"[2]. Uwagami tymi badaczka dowiodła swej intuicji; w ostatnich bowiem latach zidentyfikowany został bowiem bliżej artysta, którego dorobek w zakresie malarstwa gabinetowego wykazuje cechy identyczne, jak omawiane tu dzieło, a twórczość nawiązuje do obrazów mistrzów północnoeuropejskich, głównie flamandzkich, z przełomu XVI i XVII w., mających styczność z obszarem Veneto. Malarz ten to Vitus Heinrich, czynny w Elblągu w latach ok. 1634–1656[3].

Analogie krakowskiego obrazu do *oeuvre* wspomnianego twórcy są wielorakie: najbardziej może zwracającą tu uwagę, a odnotowaną już w XVIII stuleciu cechą jego dzieł była zdolność do przedstawiania na ograniczonej powierzchni obrazu bardzo licznych, niewielkich rozmiarem postaci, która w historiografii elbląskiej przyniosła mu miano *Der kleine Heinrich*[4]. Specyficzne fizjonomie i zróżnicowany, orientalizowany ubiór tych figur także znajdują niejednokrotnie – odpowiednio do realiów historycznych przedstawianych scen – odnośniki w jego twórczości, przykładowo w sygnowanym w 1643 r. obrazie *Bitwa Rzymian z Amazonkami*, który w 2003 r. znajdował się w Rafael Valls Gallery w Londynie (il. 2), następnie w przypisanym Heinrichowi na jego podstawie malowidle *Rzeź Niewiniątek* w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 3), czy też w *Bitwie Izraelitów z Amalekitami*

[1] A. Jasińska, *Malarstwo obce w zbiorach Collegium Maius. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – Katalog, tom II*, Kraków 2003, s. 78–79 (nr inw. Muzeum 1781). Podana w opracowaniu długość obiektu (208 cm) jest błędna.

[2] Ibid.

[3] J. Tylicki, *Nowożytne malarstwo i rysunek w Elblągu do r. 1772*, Elbląg 2001, s. 25–31; uzupełnione informacje na temat malarza znalazły się w niemieckiej wersji tego opracowania, opublikowanego jako artykuł: idem, *Elbings frühneuzeitliche Malerei und Zeichnung bis zum Jahr 1772*, [w:] *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der frühen Neuzeit*, red. S. Beckmann, K. Garber, Tübingen 2005, s. 695–735; tu s. 708–716.

[4] Archiwum Państwowe w Gdańsku, 492, *Rękopisy elbląskie*], 319: J. Dewitz, D.G. Fuchs, *Variantes Lectiones oder vermischte Schrifften* [1703–1761], s. 362 – dokument cytowany przez Tylickiego, *Nowożytne...*, s. 26.

(sygnowana 1641) w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku[5]. Drugim charakterystycznym elementem prac mistrza było częste stosowanie kulis architektonicznych. Tworzą one zwykle fantastyczną wedutę, ukształtowaną jednakże według dość poprawnych reguł perspektywicznych, której elementy naśladują architekturę palladiańską; jest to jeden z dowodów na zaznajomienie malarza z twórczością Wenecji i *terra ferma*. Pod tym względem bardzo bliskie analogie do *Chrystusa i jawnogrzesznicy* stanowią wymienione wyżej obrazy *Bitwa Rzymian z Amazonkami*, oraz *Rzeź Niewiniątek*[6]. W wypadku tego ostatniego, uderza pewne podobieństwo budowli przedstawionej na pierwszym planie, wyposażonej w kolumny o skręconych trzonach, mającej zapewne symbolizować świątynię Salomona[7], oraz zanikającej w dalekiej przestrzeni po prawej architektury tła; z *Bitwą Rzymian* dzieło w Muzeum UJ wspólny ma tylko ten ostatni element. Dość jasnych, ale wyrazistych i stosunkowo słabo modelowanych światłocieniem barw, znanych z rozpoznanych wcześniej obrazów Heinricha, można się w wypadku omawianego obiektu tylko domyślać (2009), ponieważ jest on pokryty pożółkłym i pociemniałym werniksem.

Wspomniana okoliczność być może pozwoli jeszcze odkryć na malowidle sygnaturę lub raczej jej resztki, bowiem mistrz podpisywał swe utwory niezwykle cienko i delikatnie[8]. Niewykluczone jednak, że uległa ona wcześniej całkowitemu wykruszeniu, podobnie jak na obrazie warszawskim, niewątpliwej przecież – po formie sądząc – pracy malarza. Tę ostatnią łączy z krakowskim malowidłem także długa historia lokalna; w wypadku dzieła z Muzeum Narodowego metryka prowadzi nawet do królewskich zbiorów Stanisława Augusta[9].

Przypisany tu Vitusowi Heinrichowi obraz jest piątym już dziełem mistrza, potwierdzającym wszystkie przywołane wyżej cechy jego twórczości[10]. Konstrukcja przestrzeni powiela schemat znany już z innych dzieł malarza: za dość rozbudowanym pierwszym planem z nieco większymi figurami rozciąga się dalekie tło, wypełnione architekturą, bądź pejzażem, przy czym – zgodnie z szesnastowiecznymi jeszcze regułami – scena kluczowa dla rozpoznania tematu bywa umieszczona na planie odległym[11]. Trudno zaprzeczyć, że

[5] Tylicki, *Nowożytne...*, s. 26–27 i il. 14; idem, *Elbings...*, s. 710–712 i 733–734, il. 6–7. Dwa pierwsze z wymienionych dzieł wprowadził do literatury, względnie przypisał mistrzowi Jacek Tylicki, *Flemish-Venetian City- and Landscape on the Freshwater Bay: the Art of Vitus Heinrich,* [w:] *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400–1600. Materiały sesji naukowej 23–24 X 2003*, red. S. Dudzik, T.J. Żuchowski, Toruń 2004 (Sztuka i kultura, V), s. 341–358; tu s. 343–352 i il. 1–3, 10.

[6] Istnieje jeszcze jedno malowidło z podobna architekturą tła, przypisane Heinrichowi: *Spalenie Persepolis przez Aleksandra Macedońskiego*, sprzedane w 1996 r. w wiedeńskim Dorotheum – Tylicki, *Flemish-Venetian...*, s. 352–354, il. 13.

[7] W odniesieniu do omawianego obiektu zwróciła na to uwagę Jasińska, op. cit., s. 78.

[8] Sygnatury takie pojawiają się np. na wspomnianych już malowidłach *Bitwa Rzymian z Amazonkami* z Londynu oraz *Bitwa Izraelitów z Amalekitami* w Brunszwiku; dokładne ich brzmienie podaje Tylicki, *Nowożytne...*, s. 27 oraz idem, *Elbings...*, s. 711.

[9] Tylicki, *Flemish-Venetian...*, s. 351–352 i przyp. 34; omawiane w niniejszym tekście malowidło pochodzi z dawnych zbiorów UJ – Jasińska, op. cit., s. 78.

[10] Oprócz wymienionych wyżej w tekście i w przyp. 6 obrazów, istniało jeszcze jedno malowidło, zawierające przedstawienia architektoniczne – znana dziś tylko z opisu *Rzeź Niewiniątek* w galerii książąt brunszwickich w Salzdahlen, odrębna od warszawskiej – Tylicki, *Nowożytne...*, s. 27; Tylicki, *Flemish-Venetian...,* s. 341, 344, 351.

[11] Malowidła twórcy z krajobrazem w tle to *Bitwa Izraelitów...* w Brunszwiku (zob. przyp. 5) oraz dwie wersje *Nakarmienia pięciu tysięcy* – w predelli ołtarza *Wniebowzięcia NMP* w katedrze fromborskiej (sygnowane 1643) i w Muzeum Narodowym w Warszawie (dzieło przypisywane) – Tylicki, *Nowożytne...*, s. 28; Tylicki,

potwierdza to znane już, niejakie zapóźnienie jego dorobku[12]. Z drugiej strony, wszystkie przywołane dzieła oparte są o tematy biblijne, bądź z historii starożytnej, zatem stanowią rzadki na terenie dawnej Rzeczypospolitej przykład uprawiania wyłącznie tematyki *storia*, zgodnie z ideałem sformułowanym przez Carela van Mander[13], co w jakiś sposób uzasadnia respekt, okazywany artyście w dawnych dokumentach[14].

Prezentowane obecnie odkrycie – podobnie, jak i poprzednie znaleziska – pozwalają mieć nadzieję, że obfity niegdyś zapewne dorobek Heinricha uległ jedynie rozproszeniu, a nie zagładzie; magazyny muzealne, także i krajowe, mogą przynieść pod tym względem następne niespodzianki.

Flemish-Venetian..., s. 345, 347, 351–352 oraz il. 4 i 11. Umieszczenie sceny identyfikującej daleko w tle jest szczególnie ewidentne w pierwszym z tych obrazów.

[12] Tylicki, *Flemish-Venetian...*, s. 356–357; Tylicki, *Elbings...*, s. 711.

[13] Dość liczne dalsze obrazy w katedrze fromborskiej, sygnowane lub dające się przypisać artyście (w tym wymieniony w przyp. 11) reprezentują oczywiście tematykę biblijną, podobnie jak nie istniejące już prace, stworzone dla kościołów braniewskich; szczególnie ciekawa jest jednak wzmianka w rachunkach koronnych, prawdopodobnie odnosząca się do Heinricha, a dotycząca wypłaty malarzowi z Elbląga należności za przedstawienie współczesnej bitwy pod Beresteczkiem, rzadko podejmowanego tematu z historii bieżącej – Tylicki, *Nowożytne*..., s. 26, 28–30; idem, *Elbings*..., s. 710. W kwestii hierarchii gatunków malarskich, definicji gatunku *storia* i częstości występowania w jego ramach poszczególnych tematów, zob. A. Blankert, *General Introduction*, [w:] A. Blankert [i in.], *Gods, Saints & Heroes. Dutch Painting in the Age of Rembrandt* [kat. wyst. National Gallery of Art, Washington, 2.11.1980–4.1.1981 i in.], s. 15–33; tu s. 13–21.

[14] Odnosząca się najprawdopodobniej do Heinricha uchwała Rady Miejskiej Elbląga z 1634 r., zezwalająca mu osiedlić się w mieście jako wolnemu mistrzowi, tłumaczy to nadzwyczajnymi kwalifikacjami artystycznymi malarza; z kolei kronika jezuitów braniewskich z XVII w. używa w stosunku do niego określenia *celeberrimus pictor – Tylicki, Nowożytne...*, s. 25–26.

Christ and the Adulteress – an unknown painting by Vitus Heinrich in the Jagellonian University Museum in Cracow
(Summary)

The author attributes the seemingly unsigned cabinet-format painting with a pedigree going back to the oldest collections of the museum, yet published only once before, to Vitus Heinrich, who was active c. 1634–1656 in Elbing (Elbląg), a seaport in northern Poland. The canvas displays all the characteristics of the artist's oeuvre that has been researched upon only recently: myriads of small human figurines set against a broad background with fantastic vedute or landscape, bright colours with only light shadowing, historical subject removed to the back stage. Partially a perspective study of Palladio-inspired architecture with spiral columns typically employed by Heinrich, the Cracow picture bears yet another testimony to the painter's somewhat belated stylistics, modeled after works of Flemings active in the Veneto at the turn of the 16th century.

Jacek Tylicki

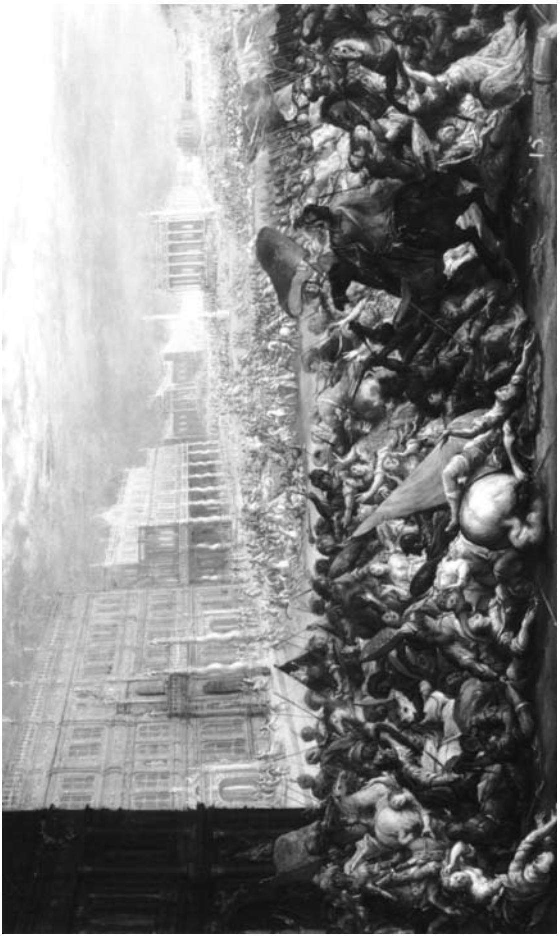
CHRYSTUS I JAWNOGRZESZNICA – NIEZNANE MALOWIDŁO VITUSA HEINRICHA W MUZEUM UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO W KRAKOWIE

tekst: s. 293–296

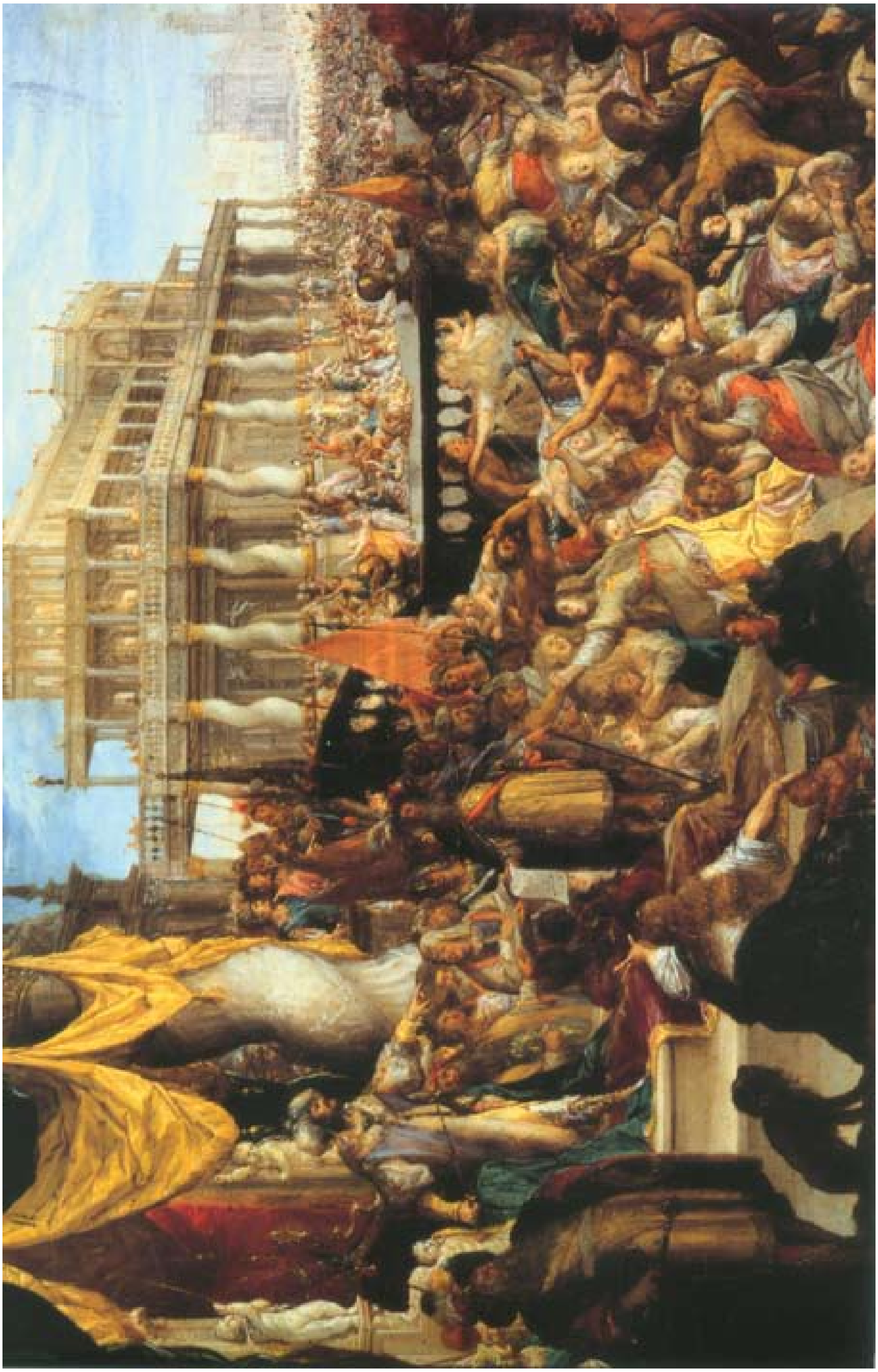


1-2. Vitus Heinrich, *Chrystus i jawnogrzesznica*, ok. 1640. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (fot. Janusz Kozina)





3. Vitus Heinrich, *Bitwa Rzymian z Amazonkami*, 1643. W 2003 r. Londyn, Rafael Valls Gallery (fot. Rafael Valls Gallery)



4. Vitus Heinrich, *Rzeź Niewiniątek*, ok. 1640. Warszawa, Muzeum Narodowe (wg *Sztuka cenniejsza niż złoto*... s. 429)

W ŚWIETLE *AVVISA* MARIA FILONARDIEGO – UROCZYSTOŚCI KU CZCI ŚW. IGNACEGO W WARSZAWIE W 1640 ROKU

Termin *avviso*, jak najbardziej trafnie wyjaśnił ojciec profesor Henryk Damian Wojtyska[1]. Oznacza w epoce nowożytnej zarówno informację prasową, w tym sensie jest synonimem gazety, a także informację w sensie ogólnym, jakiekolwiek doniesienie, niekoniecznie przeznaczone do wiadomości szerszej.

W dyplomacji papieskiej *avviso* miało właśnie to podwójne znaczenie informacyjne. Trzeba przy tym jeszcze zaznaczyć, iż dokumenty te były dołączane do pliku korespondencji cotygodniowej każdego nuncjusza i różniły się od listów, tak formą, jak i treścią. Nakaz zbierania informacji w odniesieniu do Rzeczypospolitej, państwa polsko–litewskiego, traktowanego jako *sui generis* „egzotyczna połowa chrześcijaństwa" z całym odmiennym wachlarzem zjawisk w porównaniu z Europą zachodnią, zasługiwał na szczególną uwagę Stolicy Apostolskiej. Interesowano się bowiem w centrali dosłownie wszystkim: językami, obyczajami, urządzeniami państwowymi, ustrojem, strukturami społecznymi. Chętnie zapoznawano się z opisami miast, przyrody, warunków atmosferycznych. Mocodawców nuncjuszy, rozmiłowanych w sztuce, interesowały wszystkie wiadomości związane z teatrem, muzyką, baletem, widowiskami, różnorakiego rodzaju uroczystościami dworskimi, religijnymi i świeckimi – od najznamienitszych, takich jak koronacje, śluby, pogrzeby, po ceremoniał przyjmowania posłów, wjazdów, audiencji i bankietów.

Pierwszy nuncjusz Stolicy Apostolskiej w Polsce, Zachariasz Ferreri przebywający w Krakowie w latach 1519–1521 otrzymał w instrukcji od papieża Leona X polecenie by „o wszystkich sprawach powierzonych sobie oraz o innych, które się tam wydarzą, także o nowinach (de novitatibus)", pisać do Rzymu[2].

Mario Filonardi (zm. 19 VIII 1644) był trzydziestym czwartym nuncjuszem, który przybył do Polski[3]. Desygnowany przez papieża Urbana VIII (Maffea Barberiniego), zastępował poprzedniego wysłannika Stolicy Apostolskiej, Honorata Viscontiego[4].

Trzy cele, najogólniej rzecz ujmując, przyświecały nuncjaturze Filonardiego. Pierwszym była kwestia opieki nad Kościołem unickim w Rzeczypospolitej, drugim pozyskanie dla unii z Kościołem rzymskokatolickim Ormian Polskich, trzecim zaś starania o zainteresowanie państwa stworzeniem koalicji antytureckiej. Filonardi nie najlepiej znosił polskie

[1] H.D. Wojtyska CP, *Avvisi jako szczególny gatunek informacji gromadzonej przez papieską służbę dyplomatyczną w Polsce XVI i XVII wieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce" (dalej: „OiRwP"), 42, 1998, s. 45–58; zob. także: J.A. Drob, *Obieg informacji w Europie w połowie XVII wieku: w świetle drukowanych i rękopiśmiennych gazet w zbiorach watykańskich*, Lublin 1993, s. 26–37; W. Tygielski, *Avvisi z Polski w zbiorach urbinackich. Kilka uwag na temat przepływu informacji na przełomie XVI w.*, „OiRwP", 41, 1997, s. 141–157.

[2] Wojtyska, op. cit., s. 46.

[3] Wśród tej grupy dwukrotnie (1563–1565, 1571–1573) przebywał jako nuncjusz Joannes Franciscus Commendone – H.D. Wojtyska, *Acta Nuntiaturae Polonae, I: De fontibus eorumque investigatione et editionibus. Instructio ad editionem. Nuntiorum series chronologica*, Romae 1990, s. 197–258.

[4] Nuncjuszowi temu poświęciłam książkę: T. Chynczewska-Hennel, *Nuncjusz i król. Nuncjatura Maria Filonardiego w Rzeczypospolitej 1636–1643*, Warszawa 2006; *Acta...*, XXV: *Marius Filonardi (1635–1643)*, 1: *(12 II 1635–29 X 1636)*, ed. T. Chynczewska-Hennel, Cracoviae 2003; 2: *(1 X 1636–31 X 1637)*, ed. eadem, Cracoviae 2006.

realia; dość niezręczną polityką oraz niezbyt przyjazną postawą zraził do siebie gros ludzi, w tym samego króla Władysława IV i jego najbliższe otoczenie. W niesławie zmuszony był jako *persona non grata* opuścić Polskę jesienią 1643 r.

W historiografii panował pogląd, iż stało się tak dlatego, ponieważ nuncjusz miał być przeciwny wystawieniu kolumny Zygmunta III Wazy. W świetle analizy korespondencji Filonardiego pogląd ten w nie może być podtrzymany. Powody były bardziej złożone, a konflikty między nuncjuszem i królem narastały od początku jego misji w Polsce. Dotyczyły między innymi kwestii starań Władysława IV o kapelusz kardynalski dla jego nominatów, spraw Kościoła prawosławnego w Rzeczypospolitej[5].

W cotygodniowej korespondencji nuncjusza do Rzymu, do sekretarza stanu kardynała Francesca Barberiniego (1597–1672), bratanka papieża Urbana VIII (1568–1644) zawarte były poza sprawami wielkiej polityki państwowej, obserwacje zupełnie innego typu. Barberini, wielcy mecenasi sztuki barokowej byli niezwykle zaciekawieni wszelkimi wiadomościami dotyczącymi teatru, muzyki na dworze Władysława IV. Podczas pobytu Maria Filonardiego w Rzeczypospolitej wystawiono ogółem – opisane lub wzmiankowane przez niego – kilkadziesiąt przedstawień teatralnych rozmaitego typu[6].

Uwagę nuncjusza, podobnie, jak wielu innych zagranicznych obserwatorów przyciągały, jak już wspomniano, uroczystości kościelne. Jedną z wielu różnorakich celebracji religijnych były obchody ku czci św. Ignacego Loyoli, zmarłego w opinii świętości w Rzymie, 31 lipca 1556 r. Beatyfikacji dokonał w 1609 r. papież Paweł V, a kanonizował w 1622 roku Grzegorz XV, bullę kanonizacyjną wydał jednak dopiero Urban VIII w 1623 roku. Uroczystości kanonizacyjne odbyły się w bazylice św. Piotra w Rzymie a następnie w Mediolanie, Madrycie i innych ośrodkach jezuickich. Centrum kultu św. Ignacego Loyoli był zbudowany w latach 1620–1685 kościół Il Gesù przy Collegium Romanum. W podobnych formach wznoszono świątynie w innych krajach i miastach[7].

W Warszawie, jezuici początkowo skupieni byli w kolegiacie św. Jana. Kamień węgielny pod kościół pod wezwaniem Narodzenia NMP i św. Ignacego, obecnie Matki Boskiej Łaskawej. poświęcono w 1609 r; budowa trwała w latach 1609–1621. Pięć kaplic po północnej stronie nawy dodano między 1627 a 1713[8].

W avvisie z 4 sierpnia 1640 r. Filonardi relacjonował do Rzymu obchody uroczystości związanych ze świętem św. Ignacego Loyoli w kościele Jezuitów i domu profesów z udziałem króla i dworu królewskiego[9].

Celebracje rozpoczęto w wigilię imienin św. Ignacego, po powrocie króla z trzydniowego wyjazdu po chorobie, o której nuncjusz pisał wcześniej. Król, po tym krótkim wypoczynku był w dobrej formie, choć jego stan nie pozwalał na uczestniczenie w uroczystościach na stojąco.

[5] Eadem, *Nuncjusz i król...*, rozdział: *Nuncjusz i król. Spór nie o kolumnę Zygmunta III Wazy*, s. 83–110.

[6] Ibid., rozdział: *Dramma per musica*, s. 204–224 (tamże: literatura przedmiotu).

[7] H. Fros, *Ignacy Loyola*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, VI, red. J. Walkusz et alli, Lublin 1993, szp. 1444–1447.

[8] *Encyklopedia Wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. L.Grzebień SJ przy współpracy zespołu jezuitów, Kraków 1996, s. 719–722 (tamże: literatura przedmiotu).

[9] Wigilia imienin przypada na 30 VII, kiedy to rozpoczęto uroczystości, imieniny 31 VII. Relację zawarto w avvisie z datą 4 VIII 1640 – Mario Filonardi do sekretarza stanu Stolicy Apostolskiej Francesca Barberiniego (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini Latini 6598, f. 170 –171).

Kościół przygotowano odświętnie, przyozdabiając pięknymi flandryjskimi gobelinami wypożyczonymi z pomieszczeń królewskich. Ołtarz był rozświetlony, z figurami ze złota i srebra (także z zasobów królewskich). Ponad ołtarzem widniała statua świętego Ignacego, odziana w ornat; w miejscu, które powinno pozostawać białe i czerwone, ponaszywano diamenty. Znajdowały się one też na aureoli wokół głowy figurki świętego oraz na tabernakulum, które trzymał w ręku.

Nieszpory i msza śpiewana była przez referendarza duchownego litewskiego Marcjana Tryznę[10], któremu towarzyszyli muzycy królewscy, a także z udziałem królowej, książąt oraz króla. Podczas śpiewu Magnificat i Gloria in Excelsis wystrzelono z czterech dział armatnich.

Następnego dnia rano król i królowa wraz z dostojnymi gośćmi wzięli udział w przyjęciu w domu profesów, na koszt króla. Zaproszony był także nuncjusz. Przy jednym stole siedzieli trzej senatorowie, trzej inni panowie oraz dziesięć dam. Na tej uroczystości powinien być obecny także podkanclerzy Jerzy Ossoliński[11], ale niedomagał z powodu bólów wywołanych kamieniami.

Po obiedzie wszyscy wzięli udział w kolejnych nieszporach śpiewając tak jak poprzednio. Wieczorem, ojcowie jezuici radowali się w swym rozświetlonym domu, a z wieży wystrzeliwano race.

W kościele oddawano cześć świętemu – odprawiano modlitwy za dusze zmarłych dobroczyńców, a następnego dnia za żyjących. W dalszej części tego *avvisa* mowa jest o innych wydarzeniach.

Zasadnicza część relacji nuncjusza warta jest przytoczenia *in extenso:*

Varsavia 4 Agosto 1640

Domenica tornò Sua Maestà da un loco di piacere lontano di qua 3 leghe, ove se fece portare per la prima volta dopo la scritta sua lunga malatia, vi fu tre giorni, e tornò con buonissima cera, non mancand'altro per essere perfettamente guarito, se non che cessi l'impendimento che non li permette di star in piedi, ne meno con le stampelle.

La Vigilia di S. Ignatio Loiola in questa Chiesa e Casa professa de Padri Gesuiti cominciò la devotione et allegrezza per l'anno secolare della loro Compagna. La Chiesa è parata di bellissime tapezzarie di Fiandra prestate dalla guardarobba Regia; l'Altare ornato de medesimi lumi con altre statue d'oro et altre maggiori d'argento tutte di Sua Maestà. Sopra l'Altare era la statua di San Ignatio vestita da sacerdote con pianetta, ch'in loco d'essere bianca e rossa, si crede per fare più apparire quantità de diamanti, che vi sono riusciti per tutto com'anco sono ne raggi che da intorn'alla testa, e nella custodia che tiene in mano col ilustrissimo Sacerdote in mezzo d'essa.

All Vespro e Messa che fu cantata dal Sig. re Referendario di Lituania servì la musica

[10] Marcjan Tryzna (zm. 1643), w latach 1631–1641 referendarz duchowny litewski, sekretarz JKM, podkanclerzy w 1641 – *Urzędnicy centralni i dostojnicy Wielkiego Księstwa Litewskiego XIV – XVIII wieku. Spisy*, opracowali H. Lulewicz i A. Rachuba, Kórnik 1994, s. 245 n.

[11] Jerzy Ossoliński (1595–1650), podskarbi nadworny, wojewoda sandomierski, podkanclerzy w latach 1638–1643; kanclerz koronny 1643–1650 – W. Czapliński, *Ossoliński Jerzy*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 24, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 403–410; *Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV–XVIII wieku. Spisy*, red. A. Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 191 n.

regia et intervennero la Ser.ma Regina e Principi con Sua Maestà che vi si fece portar'in questa sedia per la seconda volta, che è stata in Chiesa dopo la scritta malatia: la prima fu al passar che fece il Palazzo Reale la processione; l'Ottava del Corpus Domini.

Nell'intonare *Magnificat e Gloria in Excelsis* furono sparati al quatri pezzi di cannone.

La mattina le [Loro] Maestà et Altezze restorno ad un lauto banchetto apparteni nella Casa Professa d'ordine, et a spese di Sua Maestà che v'invitò ancora Mons. Nuntio.

Non furno più tavole conforme l'uso, ma una sola nella quale dop'altri sedili lasciati voti sedevano tre senatori, che sono qui con tre altri Signori tutti scoperti e diece Dame. Vi dovev'esser'il Vice Cancelliero Ossolinsco, ma restò in Casa per esser stato tocco da dolori colici la notte antecedente, che quali hora sta meglio. I Padri più principali che havevano con ferraiolo e beretta in mano ricevuto Sua Maestà alla porta della Casa. Servivono poi con zinali avanti a sottana scoperti a porr'e levar di tavola.

Dopo pranzo tutti intervennero al secondo Vespero cantato come il primo e la sera fecero i Padri allegrezze nella sua Casa con lumi, e razzi tirati dal loro Campanile. La devotione continua per l'Ottava. Ieri si pregò Iddio per l'anime de loro benefattori defonti, un' altro giorno si farà l'istesso per i benefattori che son'in vita.

La festa di St. Ignazio a Varsavia nel 1640, alla luce dell' avviso di Mario Filonardi
(Sommario)

Il termine avviso significa di informazioni in forma di notizie, destinate o alla pubblica conoscenza, dunque a stampa o ad altro uso. Si presenta un avviso di nunzio apostolico in Polonia Mario Filonardi descrivendo la festa St. Ignazio a Varsavia nel 1640.

POWIESC BARDZO DZIWNA DVSZY IEDNEY ALBO JAK WYZWOLIĆ GRZESZNIKA Z CZYŚCCA, ANNO 1641–1642

W 1641 r. dziwne nowiny zaczynały krążyć w mieście Pozsony (Preßburg, Prešporok, dzisiajsza Bratysława) – ówczesnej stolicy koronacyjnej Królestwa Węgierskiego. Mówiono, że niedawno zmarły sołtys przedmieścia podzamczego, Hans Klemens, popularnie zwany „Zwetschpenpauer" (to jest Zwetschgenbauer, czyli śliwkowy chłop) zjawił się jako duch. Ukazał się nie swoim bliskim lecz niejakiej dziewicy Reginie z Hallstadtu „Miasteczka Rákuśkiego", która przyjechała z młodszą siostrą odwiedzić ciotkę, zamieszkującą w domu hr. Pálffyego. Widmo tak dokuczało pannie, że ta zaczęła poważnie chorować. Dopiero po kilku wizytach duch przemówił: „Córko moiá, dlá miłości Bożey proßę, idź do żony moiey, niechći da dwieśćie złotych. Ktorymi ia niegdy przenáięty, niewinną krew przelałem. Do tego, ślubowałem zá żywotá, rzezány, Naświętßey Pánny bolesney, piástuiącey ná łonie swym Páná IEZVSA vmarłego, Obraz, do przedniego Kośćiołá, bá y trzy Mße S. y świec dwanáśćie kupić, y iáłmużnę vbogim dáć, a tego ießczem nie zyśćił."[1] Panna postawiła logiczne pytanie: dlaczego żona nie jest adresatem wezwania; na to duch odparł: „Nie táká żoná, żebym miáł znią słowo mowić" – i zniknął. Trzeba bowiem wiedzieć, że Klemensowie byli luteranami, ale mąż siedem lat przed śmiercią nawrócił się na katolicyzm – żona natomiast nie. Dziewczyna jednak nic nie zdziałała, duch więc wrócił i ponowił żądanie. „Nie wiem práwi, ktoś ty iest" spytała Regina ducha niegrzecznego, który dopiero wówczas się przedstawił. Dziewica jest wciąż niepewna, duch – coraz niecierpliwszy („dokuczác ći będę áż spráwiß wßytko"), w końcu więc na przedmieściu odszukała wdowę, która nic o dwustu florenach nie chciała wiedzieć ani słuchać. Szwagier Reginy, choć luteranin, radził poszukać spowiednika jezuity (!), który potem odegrał ważną rolę w mediacji z duchem cierpiącym w purgatorium niesamowite męki. Miał on bowiem w czyścu „znajomych", członków rodziny hrabiowskiej Pálffych, którzy akurat teraz kończyli karę i szli do nieba. Po długich perypetiach (duch coraz bardziej zniecierpliwiony wolnym przebiegiem spraw, nawet spoliczkował pannę tak, że „wiele krwi smrodliwey z nosá y z ust ućiekło"), hrabia Pálffy dofinansował obiecany posąg Matki Boskiej. Tymczasem władze kościelne zaczęły się interesować sprawą nabierającą rozgłosu, wysyłały komisję w celu zbadania, czy ów duch jest zły czy dobry. Komisja zażądała również znaków – pokazania, jaka jest temperatura w czyśćcu – duch dotknął dłonią deski do prasowania Reginy, co skutkowało wypaleniem zarówno prześcieradła jak i drewna. Spowiednik-jezuita jako członek komisji sam na sam rozmawiał z duchem Klemensem, nie puszczając innych komisarzy do pokoju, ale prosząc o dalsze znaki „dla Heretykow, ktorzyby ießcze niechćieli wierzyć." Na to duch odrzekł: „Izali y wy w Collegium znákow moich dostátek nie maćie, (były bowiem tam ná czas zánieśione znáki od niego wypalone) więcey znákow dáwáć Bog mi zákázuie". Inni duchowni

[1] Cytaty wg oryginalnej pisowni wileńskiego wydania polskiego tekstu dzieła: M. Kopcsányi, *HISTORIA O Janie Klemenśie Sędźim Zamku Possońskiego Po wielu dźiwnych widzeniách Roku 1642. z Czysca wyzwolonym. Wyięta z Ksiąg Przewielebney Kápituły Possońskiey y zá roskázániem Jáśnie Wielmożnego Arcybiskupá Strygońskiego Primásá Węgierskiego w druk podána. 1643. 3. Ianuar. A Teraz Z Łáćińskiego krotko zebrána a przydániem krotkiey náuki o porátowániu duß w Czyscu zátrzymánych, 30. maij. Przez IOZEFA BODANOWICZA Artium & Philosoph: Mágistrá. S. Theologiey Auditora.* W WILNIE W Drukárni Akádemiey Societatis IESV. 12 kart nlb. + 1 t. 4°

też spróbowali skontaktować się z widmem: prezes komisji i autor opisu całej historii, prepozyt i biskup elekt sremski Mihály Kopcsányi napisał do niego list, na co duch (przez mediację Reginy) dał do zrozumienia, że niestety nie umie czytać. Jednak na pocieszenie, aby i on miał znak (chyba jako ciekawostkę filatelistyczną) – palcem przepalił zapieczętowany list. Wreszcie w czerwcu 1642 r. historia zmierza do finału. Posąg zostaje wykonany (sama zjawa udekoruje go stułą kapłańską) i przeprowadzony uroczyście do kościoła parafialnego i kolegiackiego (później katedralnego); przy okazji rozdawana jest jałmużna. Reginie zjawia się Matka Boska, spowiednikowi anioł, więc i duch dostąpił zbawienia i więcej nie dokucza żywym. Przy bocznym oltarzu kościoła pw. św. Marcina zaczyna się nowy kult cudownego wizerunku Matki Boskiej Bolesnej.

Arcybiskup ostrzyhomski, Imre Lósy, nie doczekał końca oficjalnych dochodzeń kościelnych, zmarł 7 listopada 1642. Nowo wybrany prymas węgierski, György Lippai, zachęcał prowadzącego komisję badawczą, biskupa elekta Kopcsányiego, aby wydał drukiem podsumowanie całej historii. Z pewnością nie musiał wywierać nadmiernej presji na autora, skoro sama historia stanowiła wspaniały argument, a nawet cały zespół argumentów – na rzecz obrony katolickiej doktryny w sprawie czyśćca, mocy modlitwy i mszy św. wotywnej, roli obrazów, itp. Jak czytamy: „Wczesnie práwie kiedy Dissidenći niemal wßyscy, (ktorych tám wiele) ná Artikuł Kátolicki, o czyścowych mękách, nástępuią. P. Bog Cudownemi znáki błąd ich potępił, y wiene swoie nie tylko w wierze vmocnił, ále y do porátowánia duß w czyscu zátrzymánych pobudził." Tak więc w 1643 r. powstała cała seria wydawnictw w sześciu językach[2]. Pierwsze dzieło biskupa opublikowano po łacinie[3]. Wiemy o istnieniu węgierskojęzycznej wersji, dotąd znanej jedynie z fragmentu karty katalogowej we Florencji; niedawno natomiast odkryto jej pełny tytuł w spisie biblioteki rodziny Batthyánych[4]. Jeszcze w tym samym roku wydano tłumaczenia na niemiecki[5]

[2] O powstaniu broszury i o różnych wydaniach (oprócz polskich) szczegółowo pisał J. Heltai, *Régi Magyarországi Nyomtatványok* [Dawne druki na Węgrzech], 3: *1636–1655*, Budapest 2000, nr 2019. (RMNy 2019); por. idem, *A nyomtatott vallási vitairatok Magyarországon a 17. század első felében. (1601–1655*). [Drukowane utwory polemiki konfesjonalnej na Węgrzech w 1. poł. XVII w., 1601–1655], [w:] *Tenger az igaz hitrül való egyenetlenségek vitatásának eláradott özöne… Tanulmányok XVI-XIX. századi hitvitáinkról*, red. J. Heltai, Miskolc 2005, s. 151–153. http://magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/tenger/heltai1.pdf

[3] [M. Kopcsányi], *Narratio Rei Admirabilis ad Posonium gestæ, De Spiritu quodam, à 24. Julii, Anni M.DC. XLI. usque ad 29. Junii, Anni M.DC.XLII. ex Purgatorio cuidam Virgini apparente, loquente, auxilium petente, ac tandem liberato. Decerpta ex Juratis Testibus & Actis publicis, quæ asservantur in Tabulario, seu Archivo Ven. Capituli Posoniensis. Evulgata Auctoritate & Jussu Ill.mi ac Rev. mi Domini Georgii Lippai, Electi Archiepiscopi Strigoniensis.* Impressa Posonii, Anno Domini M.DC.XLIII. [typ. Societatis Jesu]. 1 k. nlb + VI + 23 s. + 4 t. 4°.

[4] [Idem], *Az Posoni várasban teörtént csodalatos dologhnak eleö számlálása, mellyet cselekedet egy Purgatoriumbéli Lélek.* [Pozsony], Coll. S. J. 1643. 4°; [w:] A. Koltai, *Batthyány Ádám és könyvtára. Adam Batthyány und seine Bibliothek.* Budapest–Szeged 2002 (A Kárpát-medence kora újkori könyvtárai, 4), s. 199. nr 188.

[5] M. Kopcsányi, *Beschreibung einer Wunderlichen That /die sich zue Pressburg hat zuegetragen. Von einem Geist, welcher von dem 24. Tag an dess Monats Julii dess 1641. Jahre, biss auff den 29. Tag Junii dess 1642 / Jahrs, auss dem Fegfewer einer Jungkfraw erschinen, mit Ihr geredt, hilff von Ihr begehrt, vnd letzlich erlöset worden. Gezogen Auss Geschworner zeugnussen vnd offentlichen Acten, welche in der Pressburgerischen Buechhalterey dess Ehrwürdigen Capitel daselbst auffgehalten werden. In den Truck aussgangen Mit Authoritet vnd Befelch dess Hochwuerdigsten Herrn Herrn Georg Lippai erwaehlten Ertzbischoff zu Gran.* Gedruckt zu Pressburg [Typis Societatis Jesu] im 1643 Jahr. 4 kart nlb. + 38 s. + 2 t. 4°. Jeszcze w tym roku wydano w Augsburgu: *Beschreibung einer wunderlichen That, die sich zu Preszburg hat zugetragen. Von einem Geist, welcher von dem 24. Tag desz Monats Julii desz 1641. Jahrs, bisz auff den 29 Tag Junii desz 1642. Jahrs, ausz dem Fegfewr einer Junckfraw erschinen, mit ihr geredt, Hilff von ihr begehrt, vnnd letstlich erlöset worden. Gezogen ausz geschwornen Zeugknussen vnnd offentlichen Acten, welche in der Preszburgischen*

włoski[6] i czeski; translacji podjął się kanonik pożoński Tomasz Bielavy (egzemplarz znamy tylko z opisu)[7].

Polscy jezuici gorliwie zainteresowali się dziejami ducha pożońskiego i wydali omawiane dziełko „ná náukę y pożytek wszelkiey Duszy" jeszcze w 1643 r. w Kaliszu – na pewno korzystając z niemieckiej wersji oryginału[8]. Prawdopodobnie również w tym roku ukazała się w Wilnie druga wersja, przetłumaczona przez teologa Józefa Bodanowicza z łacińskiego oryginału i dedykowana „Isabelli Lackiey Theofilowey Trzyniney, Woiewodźiney Brzeskiey, Stárośćiney Wołkowskiey y Błudeńskiey &c. &c."[9]. Bodanowicz zdradził również, gdzie sięgał do oryginału: „iest ta lácińská kśiążká v Oycow Societ: IESV w Nowicyaćie przy Kośćiele S. Ignacego w Wilnie". Trzecia wersja została przetłumaczona przez osobę świecką, Krzysztofa Mrzygłodowica, pisarza żywieckiego (pomimo pewnego bohemizmu – wymienienia na karcie tytułowej „Gerzego" Lippaiego – został przełożony z wersji niemieckiej, bo sam tłumacz odnotował wersję łacińską, niemiecką i węgierską, a nie znał tłumaczenia czeskiego). Brak w tym przypadku zarówno miejsca, roku jak i drukarni[10]. Niestety, Estreicher zarejestrował te ostatnie dwie pozycje nie pod nazwiskiem autora lecz tłumaczy (Estr. XIII. 193. i XXII. 615.), może dlatego Węgrzy nie wiedzieli o istnieniu tych wydań.

Buchhalterey desz ehrwürdigen Capitels daselbst auffgehalten werden. In den Truck auszgangen mit Authoritet vnd Befelch des Hochwürdigsten Herrn Herrn Georg Lippai, erwöhlten Ertzbischoff zu Gran. Nachgedruckt vnd verlegt zu Augspurg, ausz dem Preszburgischen Exemplar durch Andream Aperger … 1643. Jahrs. 1 k. nlb. + 29 s. + 3 t. 4°.

[6] [M. Kopcsányi], *Breve Relazione Di vn merauiglioso Auuenimento successo in Possonio: ò Presburg Città d'Vngheria. D'vn' Anima del Pvrgatorio. Che compariua ad vna Fanciulla in diuerse guise ricercandola d'aiuto. Dalla quale fù anco in progresso di tempo liberata. Cauata fedelmente da quanto anno deposto molti testimonij giurati ne gl'atti publici quanto del venerabil Capitolo Possoniese. E diuolgata per autorità Dell'Illustriss. e Reuerendis. Sig. Don Giorgio Lippai deletto Arciuescouo Strigoniese. Stampata in Possonio, e ristampata in Firenze nell'anno 1643. Per accrescimento della diuozione verso l'anime del Santo Purgatorio.* Fiorenza, Nella Stamperia di Filippo Papini 1643… 16 s. 4° Apponyi IV. 2034.

[7] [Idem], *Spis o přediwné wěci, která se stala s jednau duší w Prešporku, w jakým spůsobu se ona od 24 dne měsíce Čerwence roku 1641 až do 29 dne měsíce Čerwna roku 1642 z očistce ukazowala jedné panně rozmlauwajíce s ní, a pomoc žádajíce, i jak wyswobozena jest. Wytažený z přísažních swědkůw a actis publicis, které jsú při welebné kapitole Prešpurské, wyhlášeny z moci a rozkazu oswíceného pána, pana Jiříka Lippai, arcibiskupa Ostřihomského, přeložený z latinského jazyku na slowenský w Bojnicách; T. Bielavy, Vytlačeny spolu s dennicí, to jest s wyswětlením deset článków wíry katolické, tohoto času nejpotřebnějších.* W městě Prešporském léta páně 1643 [typ. Societatis Jesu]. 46 + ? s. + 3 t. 4°. Opis ten znamy z: J. Jugmann, *Historie literatury české…* , wyd. 2, Praha 1849, V 1161.

[8] [M. Kopcsányi], *Powiesc bardzo dziwna dvszy iedney ktora v Preszbvrgv Ode-dniá 24. Lipcá, Roku P. Tyśiącnego, Sześćsetnego, czterdźiestego pierwßego, áż do 19. dńiá Czerwcá, Roku Tyśiącnego Sześćssetnego Czterdźiestego wtorego, z Czyśćá pokázowáłá iedney Pánnie, rozmawiáłá, o rátunek prośiłá, y ná ostátek wybáwioną zostáłá. Z przyśiężnych Swiádectw y Kśiąg iáwnych, ktore w Kśiążnicy W. Kapituły Preszburskiey chowáią, Zebrána Przez Przewielebnego I.M X. Michálá Kopchani, Wybránego Biskupá Syrmienskiego, Proboszczá Preszburskiego. y naprzod Wydrukowána Z rozkazánia Przewielebnego y Iáśnie Wielmożnego I. M. X. Ierzego Lippai Arcybiskupá Strygonienskiego. A teraz ná Polski ięzyk przełożona y przedrukowána, ná náukę y pożytek wszelkiey Duszy. Zá dozwoleniem Vrzędu Duchownego.* W Káliszu R. P. 1643. s. n. ss. 14. (Estr. XX. 71).

[9] Idem, *HISTORIA…*

[10] [Idem], *Relacia abo powiesc cvdowna, O niektorym Duchu w Krolestwie Węgierskim. Ktory sie od Dniá 24. Lipcá / Roku Páńskiego 1641. do Dniá 29. Czerwcá / Roku 1642. z Czysca Pánnie iedney widomie pokázował / rozmawiał / pomocy y rátunku prośił / nákoniec wybáwiony. Wyięta z przyśięgłych Swiádkow y Akt Publicznych, Wielebney Kápituły Preszporskiey. W przod w Preßporku, zá roskazániem y władzą Oświeconego Iego Mći X. Gerzego Lippaiego Nowoobránego Arcybiskupá Strygonskiego, po Łáćinie, po Niemecku, y po Węgiersku wydána. A teraz Przez Krzystopha Mrzyglodowica z Zywwczá z łáski y powagi Stolice Apostolskiey Publicznego, y Zywieckiego Pisárzá pospolitemu pożytkowi gwoli ná Polskie przełożona, y do Druku zá dozwoleniem Vrzędu Duchownego Podana.* [S. l. s. n. s. a.] 12 kart nlb. + 2 t. 4°.

Popularna broszura prędko zyskała szeroki krąg czytelników, trafiając nawet do bibliotek wykształconych magnatów, np. książąt Rákóczych[11] oraz hrabiego Adama Batthányego (w tej ostatniej nawet – oprócz wyżej wymienionej węgierskiej wersji – w dwóch niemieckich egzemplarzach)[12]. Co do polskojęzycznych egzemplarzy: w wileńskim wydaniu znajdującym się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego brak wpisu posesorów, natomiast w jednym z trzech egzemplarzy (bez zaznaczonego miejsca wydania) przechowywanych w Ossolineum znalazłem notatkę rękopiśmięnną z XVII w.: „Jagnieszka wolska od ktory tá xiązka prosi omodlitwę za Dußę swoię". Kaliskie wydanie we Wrocławiu również nie posiada posesora, a egzemplarza w Bibliotece Jagiellońskiej nie znam z autopsji.

Rozmaite echa wydawnictwa chyba najgłośniej zagrzmiały ze strony „heretyków". Protestanci czuli się sprowokowani, zważywszy, iż mieszczaństwo było jeszcze w większej części wyznania ewangelicko-augsburskiego, a ogólna sytuacja międzynarodowa niejednoznaczna w obliczu nie zakończonej wojny trzydziestoletniej. Książę siedmiogrodzki Jerzy I Rákóczy, gorliwy kalwin, dopiero w 1644 r. podjął kampanię przeciwko Ferdynandowi III, zakończoną w 1645 r. zawarciem pokoju w Linzu, zapewniającym węgierskim protestantom swobodę praktyk religijnych. Nic więc dziwnego, że w takim nastroju zaczynał się ostry kontratak ze strony „dysydentów", którego celem był nie tylko Kopcsányi, ale jeszcze bardziej Tomáš Bielavy, który do czeskiego tłumaczenia dodał jeszcze własne rozmyślania pt. *Dennica* (Jutrzenka – stąd gra słów polemizujących z Lucyferem). Najostrzej zareagował ewangelicki superintendent komitatów Trencsén/Trenczyn, Liptów/Liptow i Árva/Orawa, Zacharias Láni, dyskutując twardo z autorami katolickimi po słowacku i po łacinie[13]. Ale polemika nie zatrzymała się w granicach Królestwa Węgierskiego. Nie tylko augsburskie wydanie niemieckiego tekstu Kopcsányiego było osiągalne dla protestantów. Studenci węgierscy w Holandii też posiadali egzemplarze, np. Péter Szatmári Baka zdobył jeden dla swojego profesora, słynnego holenderskiego teologa kalwińskiego Gisberta Voetiusa[14]. Baka sam bronił pracy; dysertacja pt. *Examen spiritus Posoniensis*[15], razem

[11] I. Harsányi, *A Rákóczi-könyvtár és katalógusa* [Biblioteka Rákóczych i jej katalog], „Magyar Könyvszemle", 24, 1916. z. 1-2. s. 87. nr 79.

[12] Koltai, op. cit., s. 197. nr 182, 183.

[13] Z. Láni, *Pseudo–spiritus Posoniensis, a neb saud o falessném duchu presspurském / pod'le prawidla Negswětěgssiho Pjsma Božjho ... k tomu přičiněná gest (Luciferi papistici) Dennice papeženské od Thomásse Belawia kanonyka presspurského, rodjče njžnoslačského znowu rozžaté rozptylens*[!]... *Včinene od mágistra Zacharyásse Lany, zpráwce cýrkwe trenčanské a cýrkwj ewangelických w kragjch trenčanském, liptowském a orawském zřjzeného superintendenta.* [Trenčín] léta Páni 1643 [Dorota Vokálová]. [62] fol. 4° oraz *Pseudo spiritvs Posoniensis, sive discursus ex S. Scriptvra, vetustioribus patribus, adeoque ipsis etiam sanioribus pontificijs ostendens Spiritum Posonij apparentem, non alium fuisse, quam Sathanam in Angelum lucis et animam demortui cujusdam Clementis transfiguratum; Cui accessit dissipatio Luciferi papistici reaccensi a Thoma Belario*[!], *canonico Posoniensi, patricio Slaczensi.* Authore... Zacharia Lanij, antistite sacrorum Trenchiniensium et evangelicarum ecclesiarum per comitatum Trenchiniensem, Liptoviensem et Arvensem superattendente. [Trenchinii] 1643 [Dorota Vokálová]. 62 k. nlb. 4°.

[14] Wg Heltaia (RMNy 2019, por. przyp. 2) Voetiusowi dostarczył egzemplarz z Utrechtu rektor szkoły w Nagyvárad István Szilágyi Benjámin. Voetius na pewno korzystał z analizy swego studenta, a nie sam komentował ponowne wydanie.

[15] P. Baka Szathmári, [*Disputationum Theologicarum*] *De Signis. Sextae Qvae est De Probationibus Spirituum Pars Altera Continens examen Spiritus Posoniensis in Hungariâ, qui A°. 1641. & 1642. apparuisse dicitur. Qvam Favente Deo Opt. Max. Svb Praesidio D. GISBERTI VOETII S. S. Theol. Doct. ejusdemque Facultatis in Inclytâ Acad. Ultraject. Profess. ac in Ecclesiâ ibidem Pastoris vigilantissimi. Publice defendere conabitur PETRUS BACCA, SZATTMARI-Hungarus. Ad diem 12. Julij, horâ locoque solitis.* Trajecti ad Rhenum, Ex Officinâ Iohannis a Noortdyck, In Acad. Typog. Anno 1648. 24 k. nlb. 4°.

z pełnym łacińskim tekstem Kopcsányiego i drzeworytami znaków została wcielona do kompletnego wydania prac napisanych pod kierunkiem profesora Voetiusa[16]. Kalwini przyjęli historię o Janie Klemensie jako skandaliczny przykład papistycznego zabobonu i również cytowali w innych pracach teologicznych. W Niemczech Eberhard David Hauber w 1738 r. znów wydrukował tekst Kopcsányiego w swoim zbiorze demonologicznym[17]. Ze strony katolickiej na początku XX w. pojawiło się jeszcze jedno wydanie, wzbogacone o (nie tyle krytyczne, lecz raczej apologetyczne, ale do dziś najobszerniejsze) studium autorstwa Sándora Gaibla, prałata papieskiego, opata-kanonika pożońskiego[18]. Krytycznej edycji (już nie mówiąc o krytycznym wydaniu komparatystycznym wszystkich wersji edycyjnych i językowych) nadal nie ma.

Uważano więc Kopcsányiego nie tylko za autora tekstu (którym w rzeczywistości był), ale również za inicjatora całej sprawy. Ostatnie badania archiwalne czeskiego historyka Petra Mat'ego[19] zweryfikowały moją, podjętą na podstawie *Narratio rei admirabilis,* hipotezę, że to właśnie spowiednik jezuita pociągał za sznurki, choć w samym tekście nie został wymieniony z nazwiska. Jednak – jak wyżej wspomniano – zaraz na początku zwraca się na niego uwaga czytelnika: przecież to on dawał dobre rady dziewicy Reginie, jak miała obchodzić się z duchem, a później on grał coraz większą rolę, on posiadał wypalone znaki w kolegium jezuickim (patrząc na „jakość" tych znaków, wystawionych teraz w katedrze bratysławskiej, możemy spokojnie stwierdzić, że i on sam je sfabrykował), itp. Natomiast figuruje on po imieniu wśród świadków dochodzenia. Jest to Hieronim Gladich, urodzony w Magdeburgu, od 1624 r. w Towarzystwie Jezusowym. Od r. 1637 r., jeszcze w Grazu, twierdził, że ma bezpośredni kontakt z tamtym światem. W 1641 r. znajdujemy go w Pożoniu, gdzie był aktywnym uczestnikiem, i śmiało możemy twierdzić, pomysłodawcą całej afery ducha Hansa Klemensa Zwetschpenpauera. Gdy we wrześniu 1646 r. cesarz i król Ferdynand III przebywał z dworem w Pożoniu, arystokraci dworscy jeden po drugim szukali pomocy u Gladicha, bo to właśnie on przy ołtarzu cudownej Matki Boskiej Bolesnej ufundowanym przez ducha Klemensa, w czasie mszy – jak twierdził i rozpowszechniał o sobie – nawiązywał bezpośredni kontakt z duchami zmarłych. Mat'a wśród technik pośredniczych jezuity opisał posiadane przez niego pudełeczko pełne znaków różnego koloru, którego ten używał w czasie mszy za duszy cierpiące w purgatorium. Jeśli jedna msza nie wystarczyła – znajdujący się na ołtarze znak pozostawał czarny, po serii mszy wotywnych zbawienie przybliżało się – wówczas znaki stawały się coraz jaśniejsze, na końcu, gdy dusza

[16] Gisberti Voetii Theologiæ in Acad. Ultrajectina Professoris, *Selectarum Disputationum Theologicarum*, Pars secunda. Ultrajecti, Apud Iohannem à Waesberge, MDCLL, s. 1141-1193 + 3 t.

[17] E.D. Hauber, *Bibliotheca acta et scripta magica. Nachrichten, Auszüge und Urteile von solchen Büchern und Handlungen, welche die Macht des Teufels in leiblichen Dingen betreffen.* Viertes Stück. Lemgo, Meyer, 1738, s. 229–276.

[18] A.M. Gaibl, *Narratio rei admirabilis oder Beschreibung einer Wunderlichen Tat die sich vom 24. Juli 1641 bis 29 Juni 1642 in Pressburg zugetragen hat.* Pozsony / Pressburg 1910.

[19] P. Mat'a: *Conformismo confessionale, disciplina degli ordini religiosi e difficolta della riforma cattolica nella monarchia asburgica del Seicento. Il caso del carismatico Hieronymus Gladich, S. J., tra Austria, Ungheria e Boemia,* "Bolletino dell´Istituto storico ceco di Roma" 4, 2004. s. 72-79.; idem, *Zwischen Heiligkeit und Betrügerei. Arme Seelen-Retter, Exorcisten, Visionäre und Propheten im Jesuiten- und Karmelitenorden* [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570 – 1700*, red. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006, s. 177-206.

poszła do nieba – znak przybierał barwę białą lub złotą[20]. Z tym motywem harmonizuje epizod na końcu historii Klemensa: spowiednika odwiedza anioł, mając w ręce skrzyneczkę-relikwiarz, „otworzywszy wrzućił wnie nádoł ślicznie biały jeden kámyk, y skrzyneczkę zámknął, mowiąc: y to będźie moiey obecności znák".

Na czele „klienteli" ojca Hieronima stanęli przede wszystkim Martinic, Slavata i Kolowrat. Z prywatnej korespondencji tych rodzin znamy najdrobniejsze szczegóły o tym, w jakiej mierze zmarli członkowie rodziny potrzebowali pomocy ojca jezuity, by móc opuścić czyściec. Bliska znajomość z najbardziej wpływową arystokracją zapewniała Gladichowi bardzo ważne kontakty społeczne, które – przynajmniej do pewnego czasu – bardzo mu pomagały. Jego zwierzchnicy ze strony zakonu i diecezji wiedeńskiej patrzyli bowiem coraz mniej przychylnym okiem na jego hochsztaplerstwo. Usunięty z Pożonia, przeniesiony do Judenburgu, potem do małej rezydencji Traunsee w Salzkammergut, w dalszym ciągu nie przestał „oswabadzać" dusz zmarłych arystokratów, na czele z elektorem bawarskim Maksymilianem, z ognia purgatoryjnego. Gdy jednak odegrał swą rolę w zjawieniu ducha-anioła („Engelsgeist"), które okazało się zwykłym i grubym oszustwem, wydalono go z Towarzystwa Jezusowego, zmuszając do opuszczenia archidiecezji salzburskiej. Do pewnego czasu żył na wiejskiej parafii na terytorium Czech, pod opieką swoich dawniejszych magnackich protektorów, nie zrywając ze swoją działalnością, a nawet uzupełniając ją cudownym leczeniem i wypędzaniem diabła. Nic dziwnego, że niedługo jako oszust znalazł się w więzieniu. Choć po czterech latach jego protektorzy doprowadzili do uwolnienia, musiał jednak opuścić Czechy i ślad po nim zaginął[21].

Tymczasem wymyślona przez niego cudowna fundacja związana z zachowanym do dziś bocznym ołtarzem katedry pożońskiej zaczęła wieść własny żywot, miała własny odpust (piątek przed Niedzielą Palmową oraz dzień zaduszny), lecz powoli traciła pierwotne znaczenie. Jednak w literaturze pobożnej – od końca XVII[22] do końca XX w. – wciąż powraca historia ducha wyzwolonego z czyśćca, ale w coraz krótszej i złagodzonej formie (np. Regina jest żoną Klemensa, płacząc i modląc się spełnia natychmiast wszystkie rozkazy ducha itp.)[23].

Moglibyśmy sądzić, iż dziś historia pożońsko-bratysławskiego ducha interesuje tylko garstkę historyków, historyków literatury, etno- i antropologów. Popularnonaukowa i pseudonaukowa literatura też odkryła ją dla swoich doraźnych potrzeb, czego przykładem czeski pisarz i okultysta Karel Weinfurter[24] z poczatku XX w. Dziś interesują się nią słowaccy ufolodzy, którzy badają „anomalne jevy"[25].

Widmo krąży po Europie – widmo Hansa Zwetschpenbauera...

[20] P. Mat'a, *Arme-Seele-Rettung in Pressburg, 1646/47. Mikrohistorie einer Massenhysterie,* [w:] *Staatsmacht und Seelenheil: Gegenreformation und Geheimprotestantismus in der Habsburgermonarchie,* red. R. Leeb, S.C. Pils, T. Winkelbauer, Wien–München–Oldenbourg 2007, s. 77.

[21] Szczegóły działalności o. Gladicha – ibid.

[22] P. Esterházy, *Az egész világon lévő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föltett eredeti* [Krótko przedstawiony początek cudownych obrazów Matki Bożej znajdujących się na całym świecie] Nagyszombat, 1690 / oprac. E. Knapp, G. Tüskés, G. Galavics [a fakszimile szöveget közzéteszi Kőszeghy Péter]. Budapest 1994, s. 76 („Posoni csudálatos Boldog Asszony képe, Poson városában").

[23] Typowy przykład: K.J. Ipolyvölgyi Németh, *Búcsújárók könyve* [Księga pątników], „Balassagyarmat, Novitas", 1991, s. 225–226.

[24] K. Weinfurter, *Tajné síly přírody a člověka*, Praha 1925.

[25] Klub psychotroniki a ufo – http://www.kpufo.eu/sk/?p=65

***Beschreibung einer wunderlichen That*, oder wie man die armen Seelen aus dem Fegefeuer erlösen soll, anno 1641–1642**

(Zusammenfassung)

Zwischen dem 24. Juli 1641 und dem 29. Juni 1642 ist der Geist des verstorbenen Richters der Preßburger Vorstadt, Hans Klement, genannt „Zwetschpenpauer" der Hallstätter Regina Fischerin, die in dieser Zeit in Preßburg weilte, regelmässig erschienen. Mit Wort und Zeichen hat der Geist erklärt, daß er sich wegen eines verschwiegenen Menschenmordes in dem Fegefeuer befinde. Er war früher Evangeliker, bekehrte sich aber sieben Jahre vor seinem Tode zur katholischen Reiligion und legte dabei ein Gelübde ab, ein Vesperbild als Versöhnung machen zu lassen, hat das Gelübde dennoch nicht eingelöst. Um die Hitze des Fegefeuers zu erklären, hat er seinen Handabdruck in verschiedene Gegenstände eingebrannt. Für die Erscheinungen begannen sich die höchsten Kreise der katholischen Kirche in Ungarn zu interessieren. Der Erzbischof zu Gran liess eine Untersuchungskommission einberufen. Weil die protestantische Witwe von Hans Klement die entsprechende Summe nicht bezahlen wollte, liess Graf Paul Pálffy das Vesperbild verfertigen und auf einem Nebenaltar des Pressburger Doms feierlich aufstellen.

Über die „wunderliche That" hat der Vorsitzende der Untersuchungskommission, der Pressburger Kanoniker und Bischof zu Sirmien, Mihály Kopcsányi, ein Büchlein im Jahre 1643 zunächst in lateinischer, dann in ungarischer Sprache verfasst, das noch im gleichen Jahr auf Deutsch, Tschechisch, Italienisch und Polnisch erschienen ist. Die polnische Version hatte sogar drei verschiedene Ausgaben, von denen zwei der ungarischen Forschung unbekannt waren.

Die Protestanten haben sowohl in Ungarn als auch in den Niederlanden in Streitschriften die Wahrhaftigkeit der ganzen Geschichte in Frage gestellt.

Dank der jüngeren tschechischen Forschung wissen wir schon, wer der Erfinder der ganzen Geistergeschichte gewesen ist: der deutsche Jesuit Hieronymus Gladich, der in dieser Zeit in Pressburg als Beichtvater der Regina Fischer weilte. Gladich beanspruchte für sich die Begabung, mit den Seelen der Verstorbenen in Kontakt zu treten und sie durch Votivmessen vor dem Vesperbild aus dem Fegefeuer zu befreien. Von den Ordensbehörden wurde er jedoch aus Pressburg weggewiesen, dann nach Judenburg, später nach Traunkirchen verbannt. Bei einer „Erscheinung" als Betrüger demaskiert, musste er schließlich die Gesellschaft Jesu verlassen. Unabhängig davon lebte aber der Kult des Pressburger Vesperbildes der schmerzhaften Gottesmutter weiter.

*Az Posoni várasban teörtént csodalatos dologhnak eleö számlálás*a avagy hogyan kell a bűnös lelket a purgatóriumból kiszabadítani, anno 1641–1642

1641 július 24 és 1642 június 29 között a hallstatti Regina Fischernek – aki Pozsonyban időzött – rendszeresen megjelent az elhúnyt Hans Klement „Zwetschpenpauer" pozsonyváraljai bíró szelleme. Szóban és jelekkel tudatta, hogy a tisztítótűzben szenved, mert embert ölt. Korábban evangélikus volt, halála előtt hét évvel katolikussá lett, fogadalmat tett, hogy elkészítteti a Fájdalmas Szűzanya szobrát, ám ezt nem teljesítette. A tisztítótűz forróságát úgy mutatta be, hogy tárgyakba beleégette tüzes tenyerét. A jelenésekre felfigyelt maga az esztergomi érsek is, vizsgálóbizottságot állítottak fel, majd miután Klement protestáns özvegye nem akarta a megfelelő összeget előadni, a Pieta-szobrot Pálffy Pál gróf készíttette el, s azt ünnepélyesen felállították a pozsonyi dóm egyik mellékoltárán.

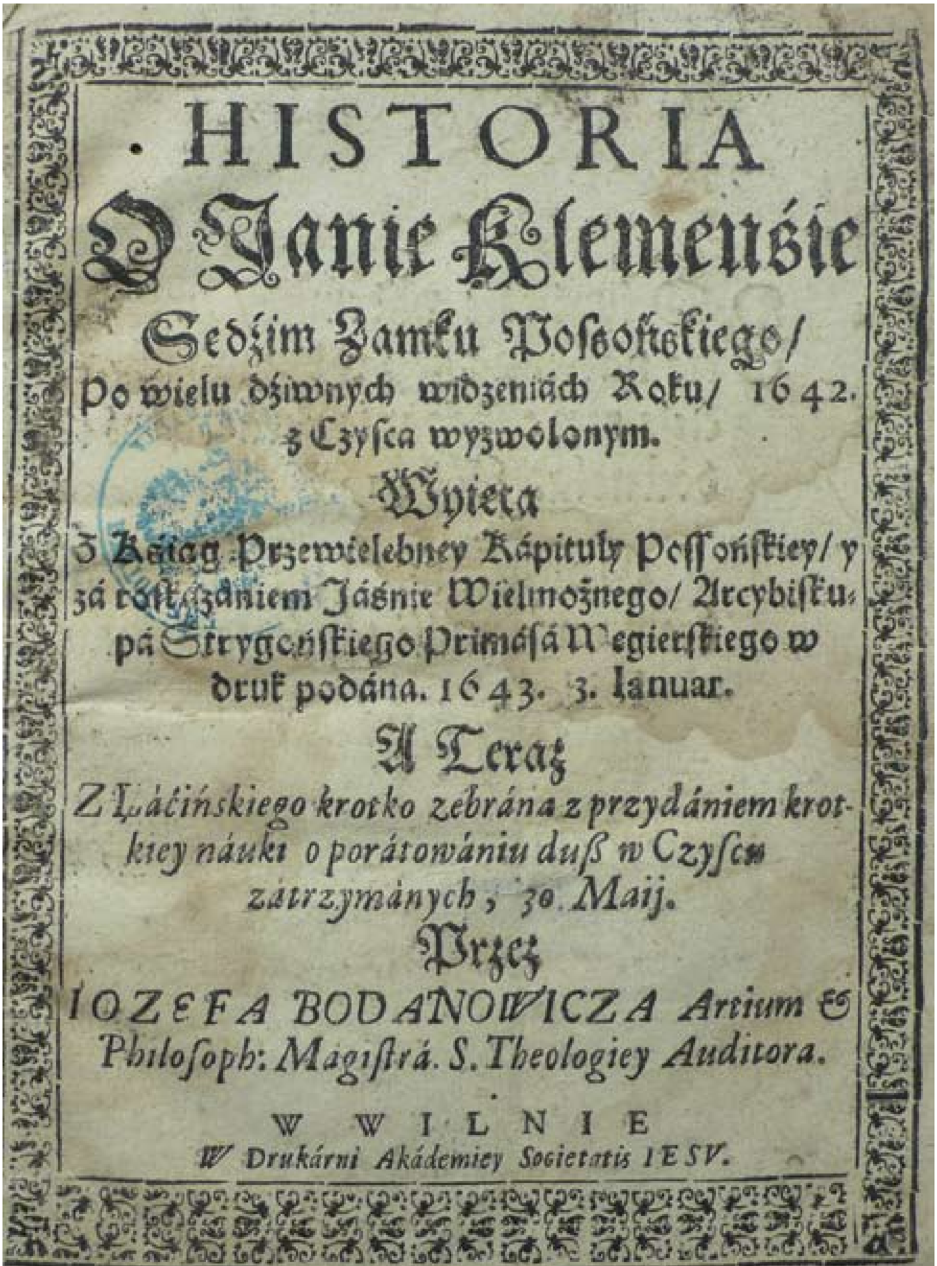
A különös esetről az egyházi vizsgálóbizottság elnöke, Kopcsányi Mihály pozsonyi kanonok, szerémi püspök 1643-ban könyvecskét írt, előbb latinul, majd magyarul, de még ugyanezen évben megjelent németül, csehül, olaszul és lengyelül is. A lengyel változatnak három különféle kiadása is volt,ebből kettőt a magyar kutatás eleddig nem ismert.
A protestánsok vitairatokban tagadták a história valódiságát, nemcsak idehaza, hanem Hollandiában is.

A legutóbbi cseh kutatásoknak köszönhetően ma már tudjuk, ki lehetett az egész kísértethistória kiötlője: Hieronymus Gladich német jezsuita, aki ebben az időben Pozsonyban időzött és Regina Fischer gyóntatója volt. Gladich azt állította magáról, hogy kapcsolatba tud lépni az elhúnytak lelkével és a kegyszobor előtt celebrált misékkel ki tudja őket szabadítani a purgatóriumból. Az egyházi felsőbbség azonban előbb Pozsonyból távolította el, Judenburgba, majd Traunseebe száműzve, végül miután csaláson kapták rajta, még a jezsuita rendből is kizárták. A Fájdalmas Szűz pozsonyi szobrának kultusza viszont ettől függetlenül tovább élt.

Áron Petneki

POWIESC BARDZO DZIWNA DVSZY IEDNEY ALBO JAK WYZWOLIĆ GRZESZNIKA Z CZYŚCCA, ANNO 1641–1642

tekst: s. 301–308



HISTORIA
O Janie Klemensie
Sedzim Zamku Possońskiego/
Po wielu dziwnych widzeniach Roku/ 1642.
z Czyśca wyzwolonym.
Wyięta
Z Ksiąg Przewielebney Kápituły Possońskiey/ y zá roskazániem Jáśnie Wielmożnego/ Arcybiskupá Strygońskiego Primásá Węgierskiego w druk podána. 1643. 3. Ianuar.
A Teraz
Z Láćińskiego krotko zebrána z przydániem krotkiey náuki o porátowániu duß w Czyścu zátrzymánych, 30. Maij.
Przez
IOZEFA BODANOWICZA Artium & Philosoph: Magistrá. S. Theologiey Auditora.
W WILNIE
W Drukárni Akádemiey Societatis IESV.

1. *Historia o Janie Klemensie*…, Wilno [1643], karta tytułowa (fot. Áron Petneki)



2. Matka Boska Bolesna, obraz dewocyjny za oswobodzenie duszy Hansa Klemensa z czyśćca. Drzeworyt w *Historia o Janie Klemensie…* (fot. Áron Petneki)



3. „Znák mąk czyscowych / ręka Janá Klemensá Sędźiego Zamku Possońskiego ná kilku mieyscách wypalony. Roku 1642”. Drzeworyt w *Historia o Janie Klemensie…* (fot. Áron Petneki)



4. „Znák mąk czyscowych / ręka Janá Klemensá Sędźiego Zamku Possońskiego" na desce do prasowania Reginy Fischer (fot. Péter Kőszeghy)



5. „Znák mąk czyscowych…" i ręka autora (fot. Áron Petneki)

ŚWIADECTWO CYPRIANA KINNERA O ŚLĄSKIEJ ASTRONOMCE MARII CUNITII

Ślązaczka Maria Kunitzin (Cunitzin) zapisała się w dziejach astronomii pod zlatynizowanym nazwiskiem Cunitia jako autorka monumentalnego dzieła, tablic astronomicznych – *Urania propitia sive tabulae astronomicae mire faciles* (Byczyna 1650). Pochodziła ze Świdnicy („Svidnicio-Silesia"), a mieszkała wraz z mężem, lekarzem i astronomem Eliasem von Löwen („a Leonibus"), w małym miasteczku Byczyna w księstwie Brzegu, blisko polskiej granicy. W czasie zawieruchy wojny trzydziestoletniej znalazła wraz z rodziną azyl na pobliskich terenach Rzeczypospolitej, ciesząc się opieką ksień z klasztoru cysterek w Ołoboku. Pod koniec lat czterdziestych Maria i Elias nawiązali kontakt z młodym gdańskim astronomem, Johannem Heveliusem, czego świadectwem jest zachowana ich korespondencja. Za pośrednictwem Heweliusza i Pierre'a Des Noyers, sekretarza królowej polskiej Ludwiki Marii, wieści o śląskiej astronomce dotarły do uczonych francuskich. Na ich prośbę Elias ułożył życiorys swej żony. W czasie „potopu" polska królowa przebywając na Śląsku chciała osobiście poznać niezwykłą uczoną, do spotkania jednakże niestety nie doszło. W 1655 r. nawiedziło Marię i Eliasa wielkie nieszczęście – na skutek pożaru stracili dorobek materialny i naukowy swego życia. Cunitia zmarła w Byczynie 22 sierpnia 1664[1].

W znanych dotychczas źródłach dotyczących Cunitii pojawiała się postać Cypriana Kinnera. To on pośredniczył, choć podobno nie bardzo zręcznie, w nawiązaniu kontaktów Marii i Eliasa z Heweliuszem[2]. On także ozdobił dzieło Cunitii trzema spośród ośmiu, pochwalnymi utworami wierszowanymi[3]. Jeden z nich napisał w 1646 r. w czasie podróży ze Sztokholmu („in itinero meo Boreo Holmiae"), wzywając „Śląską Palladę", aby spieszyła z wydaniem *Uranii*, o którą proszą Niemcy, Polacy, a za jego sprawą także i ludy Północy.

Nowe znaleziska źródłowe potwierdzają, że dzięki Kinnerowi wieści o Ślązaczce-astronomce dotarły najwcześniej właśnie do Szwecji. Świadczy o tym obszerny list zaopatrzony w załączniki, jaki Kinner wysłał z Elbląga 23 lipca 1648 do Londynu do Samuela Hartliba, znanego pedagoga, przyjaciela Jana Amosa Komeńskiego, propagatora jego myśli w Anglii[4].

List rzuca światło na osobę samego Kinnera. Dołączył on bowiem kopię rekomendacji, jaką w jego sprawie wysłał Andreas Knöffel do wojewody pomorskiego, datowaną w Warszawie 21 lutego 1648[5]. Wystawca[6] rekomendacji to lekarz króla Władysława IV;

[1] K. Targosz, *Sawantki w Polsce w XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997 s. 398–425; *Astronom Maria Kunic (Cunitia) 1610–1664. Życie i dzieło*, Świdnica 2008 (publikacja Muzeum Dawnego Kupiectwa w Świdnicy z okazji wystawy zorganizowanej przez dr. Radosława Skowrona w 2008 r., ogłoszonym w Świdnicy Rokiem Marii Cunitii).

[2] Targosz, op. cit., s. 404–405.

[3] Ibid, s. 412.

[4] C. Kinner do S. Hartliba, Elbląg 23 lipca 1648, Archiwum Samuela Hartliba w Bibliotece Uniwersytetu w Sheffield [dalej jako ASH, BUS], 1/33/39A-42b (jeden spośród ponad stu listów Kinnera). Za udostępnienie mi odpisu tego listu dziękuję dr. Adamowi Matuszewskiemu, który zajmuje się całością korespondencji. Odpisów dokonał wieloletni pracownik Archiwum Hartlibowskiego pan William J. Hitchens.

[5] Ibid, 1/33/42A-42B.

[6] Zob. o nim W. Ziembicki, *Cnoeffel Andrzej st.* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 4, Kraków 1938, s. 91–92. Leczył on Władysława IV z podagry, towarzyszył poselstwu polskiemu po Ludwikę Marię do Francji, zmarł w czasie „potopu" w obozie pod oblężonym Toruniem w 1658 r.

wojewodą pomorskim był wówczas Gerard Denhoff. Knöffel gorąco polecał wojewodzie Kinnera, zaznaczając, że jest on doktorem prawa i medycyny, że pochodzi z księstwa Brzegu na Śląsku, ale na skutek wojny szuka azylu w Prusach. Kinner pragnął zapewne zyskać tytuł lekarza króla polskiego, z jego własnych słów w liście wynika bowiem, że wojewoda pomorski mógł mu wyjednać uposażenie z dochodów królewskich z portu gdańskiego, ale śmierć Władysława IV (w maju 1648 r.) zniweczyła te nadzieje („in fumum abiit intentio")[7]. Skądinąd wiemy, że rok później, już po zakończeniu wojny trzydziestoletniej, Kinner powrócił na Śląsk, występuje bowiem z tytułem konsyliarza księcia legnickiego („consiliarius ducis Lignicensis"). Tytuł ten zawiera jeden z dwóch panegirycznych druków ulotnych na cześć Kazimierza Jagiellończyka i Jana Kazimierza jego autorstwa, jakie ukazały się w Krakowie w czasie sejmu koronacyjnego w 1649 r.[8] Kinner najpewniej był sam wówczas w Krakowie, żywiąc znów zamiary wejścia na służbę u króla polskiego.

Pod koniec swego długiego listu do Hartliba wspomina Kinner Cunitię, dołączając dwa załączniki[9]. Jednym z nich był sporządzony przez nią prognostyk urodzinowy córki Kinnera, jako widomy dowód jej uczoności. Autor listu zaznaczał, że opracowany został na podstawie efemeryd samej Cunitii. Prosił o jego odesłanie. Drugim załącznikiem była kopia świadectwa, jakie wystawił śląskiej astronomce przebywając w Szwecji[10].

Jest ono datowane w Sztokholmie, w święto św. Michała, a więc 29 września 1646. Na wstępie Kinner podaje, że Maria Cunitia jest żoną medyka i matematyka Eliasa a Leonibus, zaś córką zmarłego doktora medycyny i lekarza praktyka w Świdnicy, Henricusa Cunitiusa. Urodzona w miesiącu maju 1608 r. odznacza się erudycją ponad kondycję swojej płci. Kinner zaznacza, że wystawia świadectwo temu, co widział przez okres sześciu tygodni, goszcząc w domu Eliasza przed trzema laty. Dodajmy, że skoro Kinner przebywał u Marii i Eliasa w 1643 r., miejscem ich gościnnego domu były Łubnice w Wielkopolsce, tuż przy granicy śląskiej, wieś należąca do klasztoru w Ołoboku, gdzie emigranci znaleźli schronienie[11].

Intrygującą informacją jest podanie roku urodzenia astronomki. Datę dzienną, 29 maja przekazała ona sama w swym dziele *Urania propitia*. Natomiast data roczna – 1604 względnie 1610 – jest jak dotąd przedmiotem rozbieżnych domysłów badaczy[12]. Być może rację ma Kinner, rozstrzygających danych jednak brak i sprawa musi pozostać niejasna.

Świadectwo swoje ujął Kinner w dwanaście punktów. Pierwszy poświęcony jest niezwykłym zdolnościom językowym Cunitii. Oprócz ojczystego niemieckiego znała bardzo dobrze język polski, francuski i łacinę, i biegle nimi mówiła. Miała z kolei zamiar uczyć się greki i języka włoskiego, Kinnerowi nie były jednak znane wyniki tego zamierzenia.

[7] Kinner do Hartliba, Elbląg 23 lipca 1648, ASH, BUS, 1/33/41A-41B, załącznik B.

[8] K. Estreicher, *Bibliografia polska*, XIX, Kraków 1903, s. 261.

[9] Kinner do Hartliba, Elbląg 23 lipca 1648, ASH, BUS, 1/33/41B.

[10] Ibid, 1/33/42A, załącznik A, zob. Aneks (w tekście zmodernizowałam pisownię i interpunkcję).

[11] Targosz, op. cit., s. 404.

[12] Dotychczasowe hipotezy zebrał R. Skowron, *Wstęp* [w:] *Astronom Maria Kunic*..., s. 5–6. Ingrid Guentherodt wysuwa wczesną datę, rok 1604, jako że rodzice Marii zawarli małżeństwo w 1603 r., a była ona ich najstarszą córką (starszy mógł być jednak jej brat, z którym dzieliła potem edukację). Wtedy jej rodzice nie mieszkali jeszcze w Świdnicy, nie mogła by więc później być nazywana Świdniczanką. W owych czasach zwracano dokładną uwagę na miejsce pochodzenia – urodzenia. Z moich domysłów wypada rok 1610 – Maria zawarła bowiem swe pierwsze małżeństwo w wieku trzynastu lat i sześciu miesięcy, a miało to miejsce 26 września 1623 (nie zgadza się jedynie ilość miesięcy, w czasie ślubu miałaby trzynaście lat i cztery miesiące).

Późniejsze źródła dowodzą, że je zrealizowała. Językami władała, jak zaświadcza autor w kolejnym punkcie, nie tylko w mowie ale i w piśmie, znając doskonale ortografię i interpunkcję, komponując wykwintne listy w dowolnej materii. Każdy kto je widział skłonny był je uznać za listy nie kobiety lecz wykształconego mężczyzny. I dziś możemy to potwierdzić na podstawie znanych jej autografów[13].

Trzeci punkt poświęcony został umiejętnościom muzycznym Cunitii, tak w zakresie muzyki wokalnej jak i instrumentalnej, punkty czwarty, piąty i szósty znajomości arytmetyki, trygonometrii i astronomii. W dziedzinie tej ostatniej Cunitia posiada takie rozeznanie, pisał Kinner, że przygotowuje wydanie dzieła, pozwalającego obliczać położenie gwiazd, zwłaszcza zaś planet, w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Kinnerowi zawdzięczamy tu wiadomość, że Maria pracowała nad nim już od ponad dwunastu lat i czyniła starania o druk w Brzegu (dzieło wydrukowano ostatecznie w Oleśnicy). Okazuje się też, że w celu uzyskania przywileju cesarskiego starania podjął Kinner, ale ze względu na inne sprawy musiał je odłożyć.

Cunitia posiada też wiedzę z zakresu astrologii, fizjognomii i chiromancji, jak podkreśla Kinner w punkcie siódmym. Jej łączne dociekania w tych dziedzinach przyniosły szereg obserwacji z zakresu temperamentów, zdrowia i obyczajów.

Maria zna doskonale historię i to nie tylko biblijną ale i świecką oraz poetycką mitologię, a codzienną lekturą w tym zakresie stale swą wiedzę poszerza, co poświadcza Kinner w punkcie ósmym.

Następny punkt poświęcił autor medycynie, z którą Cunitia obeznana jest do tego stopnia, że pod nieobecność męża bada chorych i docieka przyczyn ich chorób, a gdy mąż jest obecny ma odwagę przepisywać lekarstwa.

W punkcie dziesiątym Kinner zaświadcza, że Cunitia umie malować i znajduje podziw nawet u malarzy, w punkcie zaś następnym zaznacza, że jest nie mniej obeznana ze sztukami kobiecymi, przędzeniem i tkaniem, we wszystkim zaś jest samoukiem. W ostatnim, dwunastym punkcie autor podkreśla, że erudycję Marii koronuje łagodność i delikatność oraz wdzięk jej mowy, nie swawolnej lecz skromnej. Już po datacji listu dorzucił Kinner jeszcze uwagę w języku niemieckim, że Cunitia zna fechtunek.

W samym liście znajdujemy ponadto bardzo ważną informację, że wszystko to zostało przekazane również słownie przez Komeńskiego najjaśniejszej królowej, czyli sławnej ze swej uczoności Krystynie Szwedzkiej.

Aneks

Maria Cunitia, Eliae a Leonibus, medici et mathematici uxor, Henrici vero Cunitii, medicinae olim doctoris et practici apud Svidnicenses in Silesia filia, anno 1608 mense maio nata, varia pollet supra sexus sui conditionem eruditione. Cuius specimina non una ego ipsemet ante triennium, per sex integras spetimanas in aedibus et convictu dicti Eliae a Leonibus existens, coram vidi: adeoque bona fide testari possum.

1. Linguae Germanicae (quae ipsi vernacula) tum et Polonicae, Gallicae ac Latinae gnarissima est, iisque expedite loquitur. Volebant ante discessum tunc meum Graecae

[13] Zob. reprodukcje w *Astronom Maria Kunic*…, s. 50, 107.

quoque et Italicae linguae (non enim discere plura desinit) se dare, verum an in istis quid addidicerit, nondum mihi constat.

2. Easdem, quas callet lingua, elegantissimis quoque literis non tantum orthographice pingit, sed et decenti commatum punctorumque distinctione periodos construit, imo vero tersam epistolam de quaqunque familiari materia eleganter concipit. Si quis ipsius autographum stylumque videat, ea non foeminae esse dixerit, sed viri literati.
3. Musicae vocalis et instrumentalis perita est, testudinem et instrumentum (quod vocant) musicum, ad tabulaturae dictum pulsans, svavique modulatu discantum accinens.
4. Aritmethicae non tantum vulgaris, per regulam de [Tri?] procedentis, sed et abstrusioris illius quam logarithmicam vocant, probe callens est.
5. Sic et in trygonometria prompta est et in solvendis triangulis, nec in geographicis hospes audit.
6. Astronomiae adeo sagax, ut opus astronomicum iam a duodecim et ultra (si recte memini) annis adornarit, confectum habeat, quale nunquam vidit orbis. Quo docet sine ullo ephemeridum astronomicarum adminiculo, ad quovis datum tempus, praesens, praeteritum ac futurum, illico omnium stellarum (maxime tamen planetarum) vera loca invenire. Quod opus, ipsius rogatu, iam ante quadriennium circiter Bregae ad typographiam promovere, caesareumque diploma (ne typographorum quis, se inscia, intra limites Romani Imperii recuderet) obtinere debebam, hactenus tamen ob alia [ubique?] negotia intermissum.
7. Quin et astrologiam, physiognomiam et chiromantiam probe docta est, ex iisque tribus simul [iunctis?] multa feliciter hucusque indagavit, quae ad hominis temperamentum, valetudinem, mores et accidentia alia spectant.
8. Historias, non biblicas tantum sed et profanas plerasque, quae publice extant, una cum poetarum mythologia, apprime novit, easque quotidiana lectione magis magisque sibi reddit familiares.
9. Medicinae eo usque habet cognitionem, ut absente marito speciem morbi a consulentibus aegris investigare et interea, dum maritus adsit, medicinas praescribere ausit.
10. In arte pictoria sic excellit, ut ipsos pictores non raro admiratores habuerit.
11. Artium muliebrium, quae in nendo (iuxta Hispanicas, alirumque nationum formulas) et texendo etc. consistunt, non minus gnara, quippe in hisce talibus autodidacta, omniaque, quae videt, nullo doctore imitans.
12. Morum denique comitas et urbanitas, cum sermonis (non tamen procacis sed modesti) lepore, eruditionem istam coronat.

Id testor me vidisse, probeque scire

Holmiae, festo Michaelis 1646

NB. Sie kan auch fechten. C[yprianus] K[innerus] D[octor]

ZAGADKA OBRAZU *OFIARA W LYSTRZE**

W 1970 r. znany krakowski kolekcjoner – nieżyjący już Władysław Miodoński – przekazał mi do konserwacji „obraz Rembrandta", którym ponownie miałam okazję zajmować się w 1987 r. Wówczas jego obecni właściciele w Krakowie zwrócili się z prośbą o wszechstronne przebadanie dzieła i ewentualne ustalenie autorstwa.

Poziomo skomponowana, wielofigurowa scena ukazuje świętych Pawła i Barnabę w Lystrze (il. 1)[1]. Kompozycja dzieli się w pionie na dwie, silnie ze sobą skontrastowane, połowy. Prawa – z dalekim pejzażem i dużą partią bezchmurnego, gładkiego, jasnego nieba oraz małymi figurkami ludzi prowadzących woła ofiarnego. Lewa część pozostaje ciemna, z ciężką masywną architekturą piętrzącą się ku górnemu narożnikowi obrazu, oświetlona smugami światła wskazującymi na głównych aktorów, w centrum na drugim planie. Św. Paweł i Barnaba przemawiają do zebranych wiernych, przed nimi klęcząca postać uzdrowionego kaleki – odwrócona tyłem do widza. Po lewej stronie, na podwyższeniu, płonie ofiarny ogień na ołtarzu, przy którym stoi kapłan w białej szacie i wieńcu na głowie. Do niego po schodach idą: kobieta z chłopczykiem i drugi kapłan. Poniżej ołtarza i dookoła Apostołów zgrupowano niewielkie postacie wiernych: część z nich klęczy, np. małe dziewczynki z dużymi rzeźbionymi świecznikami.

Wszystkie postacie cechuje nieomal groteskowa deformacja, podkreślona wyraźną gestykulacją i teatralnymi pozami. Całość sprawia wrażenie zatrzymanego kadru. Światło, architektura i figury podporządkowano systemowi diagonali, od górnego lewego do prawego dolnego narożnika. Całość utrzymana jest w złotych brązach, jedynie wyblakłe, perłowo-niebieskawe niebo pozostaje zimniejszą partią kompozycji. Drobne plamy barwne szat: czerwone, błękitne, zielone i białe przywodzą na myśl klejnoty oprawione w stare złoto. Dzieło namalowano bardzo cienko – widoczne są słoje drewna podobrazia. W czasie XIX-wiecznej konserwacji dokonano jedynie drobnych retuszy i dodano grubą warstwę werniksu. Po II wojnie światowej obraz został „profilaktycznie" parkietowany przez Józefa Pajdaka z Muzeum Narodowego w Krakowie. Moja interwencja ograniczyła się do minimalnych punktowań w miejscach spojenia desek oraz korekt w partiach wtórnego werniksu, zniekształcającego estetyczny odbiór całości.

Namalowana scena stanowi ilustrację wydarzenia opisanego w Dziejach Apostolskich (14, 11–13). Po cudownym uzdrowieniu chromego kaleki, pogańska ludność Lystry w krainie Likaonii chciała złożyć ofiarę Pawłowi i Barnabie jako bogom (Zeusowi i Hermesowi). Przygotowano ołtarz ofiarny, woły prowadzone w procesji, wieńce, lichtarze itp. Na tą wieść Apostołowie rozdarli szaty i przekonywali tłum o pomyłce, co nie bez trudu się powiodło.

Od początku dzieło stanowiło zagadkę, której głównym akcentem jest sygnatura „RHL 1628" namalowana brązową farbą, widoczna u dołu, z lewej strony na kamieniu (il. 11). Należy ją odczytywać jako Rembrandt Harmenszoon van Leyden; artysta posługiwał się nią

* Pragnę serdecznie podziękować Jubilatce dr Magdalenie Piwockiej, której zawdzięczam nieocenioną pomoc w zbieraniu materiałów porównawczych i historycznych dotyczących obrazu będącego przedmiotem tego artykułu. Równocześnie dziękuję Joannie Kleiverda za pomoc w kwerendzie i tłumaczenie tekstów oraz Dariuszowi Nowackiemu za kilka cennych sugestii i redakcję tekstu.

[1] 58,5 x 84 cm. Podobrazie z trzech desek dębowych; zaprawa biała kredowo-klejowa z bielą ołowiową i drobinami kwarcu (szkła tłuczonego?). Technika olejna, użyte barwniki: biel ołowiowa, cynober, azuryt, smalta, żółta cynowo-ołowiowa, czerń, ugier, ziemia czerwona.

w latach 1624–1632. Umieszczona w miejscu słabo widocznym, w warstwie XVII-wiecznej – odpowiada znanym podpisom malarza (il. 12–13).

Weryfikacja autorstwa krakowskiego dzieła wymagała odniesienia się do analogii z twórczości Rembrandta. Nie znamy jednak ani jednego obrazu mistrza o tej tematyce, jedynie szkic kredką – obecnie datowany ok. 1637 (il. 10)[2] – z kompozycji Ofiara w Lystrze jego nauczyciela Pietera Lastmana z 1614 r. (il. 9), zaginionej w czasie II wojny światowej ze zbiorów Tarnowskich w Suchej[3].

Rembrandt uczył się u Lastmana zaledwie przez pół roku – w Amsterdamie, najprawdopodobniej w 1624 r., jednak jego związek z mistrzem trwał nieprzerwanie do śmierci nauczyciela w 1633 r. Wówczas nabył dwa szkicowniki Lastmana: jeden z rysunkami piórkiem, drugi ze studiami kredką (oba zaginione). Nawet w dojrzałym i końcowym okresie swej niezwykłej aktywności Rembrandt pozostawał pod wpływem sztuki swego nauczyciela, przejmując przede wszystkim tematykę historyczną (biblijną i antyczną), do której zamiłowanie zaszczepił następnie niemal wszystkim swoim uczniom. W wielu pracach genialnego Holendra dostrzeżono też zależności w komponowaniu scen, będące kopiami, przeważnie jednak „adaptacjami z Lastmana”[4].

Wydawało się, że trop rembrandtowski w poszukiwaniach autorstwa wart jest podjęcia, tym bardziej, że technika i technologia wykonania omawianego obrazu były zgodne z cechami warsztatowymi Rembrandta. Przełom w poszukiwaniach stanowiła konsultacja w Rijksbureau voor Kunsthistorische Dokumentatie w Hadze z dr Gerbrandem Kottingiem, przeprowadzona w 1987 r. To on wskazał na Jacoba Willemsza de Weta jako domniemanego autora obrazu, co pozwoliło uściślić dalsze poszukiwania. Tam też uzyskałam większość fotografii z analogicznych scen *Ofiary w Lystrze* wspomnianego malarza.

Jacob Willemsz de Wet starszy, urodzony w Haarlemie ok. 1610 r., zmarły tamże 1671/72 albo między 1675 a 1691 r., całe życie związał z tym miastem, gdzie należał do gildii św. Łukasza, sprawując funkcję jej dziekana (1661). Jego ewentualny pobyt w pracowni Rembrandta w Amsterdamie w 1632 r. nie jest w pełni potwierdzony, pomimo to dość zgodnie bywa zaliczany do grona uczniów van Rijna[5]. Mieszkając stale w Harlemie – śledził twórczość Rembrandta z lat trzydziestych i czterdziestych, sporządzając szkice z obrazów. Udokumentowany pobyt de Weta w Amsterdamie (1636) zaowocował rysunkowym powtórzeniem[6] *Niewiernego Tomasza* (1634) Rembrandta[7].

[2] Bayonne, musée Bonnat, nr inw. NI1457; AI1470 – M. Walicki, s. 144, 146, il. na s. 140 (jako znajdujący się w Luwrze); B.P.J. Broos, *Rembrandt and Lastman's "Coriolanus": The History Piece in 17th-Century Theory and Practice*, „Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art", 8, 1975–1976, nr 4, il. 17 (datowany: ok. 1635–1640); Pieter Lastman: leermeester van Rembrandt, red. A. Tumpel, P. Schatborn [kat. wyst., Rembrandthuis, Amsterdam], Zwolle 1991, s. 137–139 (datowany ok. 1637); G. Schartz, *Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies,* München 2006, s. 12–13, 19, il. 6, 14.

[3] M. Walicki, *Lastmaniana,* [w:] idem, *Obrazy bliskie i dalekie,* wyd. 2, Warszawa 1972, s. 135–139, 141, 144.

[4] W. Stechow, *Some observations on Rembrandt and Lastman,* „Oud Holand", 84, 1969, nr 2/3, s. 148–162; Broos, op. cit., s. 199–228.

[5] W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüller,* 4: *Ch. Paudiss – Anonyme,* Landau/Pfalz 1983, s. 2723.

[6] Haarlem, Archiefdienst voor Kennemerland, nr inw. Kennemer Atlas 53–999002 K, fol. 57v. Na rysunku tym ponadto sceny: *Wskrzeszenie Łazarza i Pokłon Trzech Króli* – W. Sumowski, *Drawings of the Rembrandt school,* New York 1979–1992, t. 10, nr 2363; http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=48189

[7] Moskwa, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina, nr inw. 2619 – *Rembrandt Harmensz van Rijn. Paintings*

Jacob de Wet jako malarz osiągnął sukces, a jego prace musiały odpowiadać stałemu zapotrzebowaniu, skoro katalog jego dzieł opublikowany przez Sumowskiego zawiera 65 prac, w tym 40 sygnowanych[8]. Temat *Ofiary w Lystrze* znalazł u haarlemskiego twórcy wyjątkowo dużo interpretacji, z których cztery wymienił już wspomniany monografista; pozostałe zebrałam podczas kwerendy w haskim RKD z 1987 r. – z pewnością niekompletnej względem aktualnego stanu wiedzy na temat dzieł szkoły Rembrandta.

Dr Gerbrand Kotting wskazał mi na bliźniaczą wersję naszej kompozycji, odnotowaną w handlu antykwarycznym w 1927 r. jako dzieło de Weta (il. 2)[9]. Obraz, znacznie większy od naszego, cechuje sztywność kompozycji oraz jedynie drobne zmiany szczegółów; przyjdzie jeszcze do niego powrócić pod koniec naszych rozważań. Trzecia wersja *Ofiary w Lystrze,* niegdyś błędnie określona jako *Wyrzucanie bożków ze świątyni przez Salomona,* zachowała się w Ashmolean Museum w Oksfordzie (il. 3)[10]. Zwraca uwagę odwrócenie kompozycji oraz zasadnicza zmiana ilości i póz uczestników; bez trudu odnajdziemy powracające motywy: kapłana w bieli, byka prowadzonego na ofiarę, architekturę w tle – jednak w nieco innej redakcji. Wariant tej kompozycji, przepełniony postaciami, z obeliskiem wyznaczającym pionową oś obrazu, znany jest z handlu antykwarskiego (il. 4)[11], podobnie jak piąta wersja *Ofiary w Lystrze* (il. 5)[12] – tym razem w układzie nie odwróconym, z siedzącym posągiem przy lewej krawędzi. Szósta wersja (il. 6)[13] wyróżnia się najczytelniejszą diagonalą, oddzielającą grupę figuralną od rozległej partii nieba. Ostatnie z ujawnionych przedstawień *Ofiary w Lystrze* odnotowano jako własność New York Historical Society (il. 7)[14] oraz niegdyś w muzeum w Darmstadt[15].

Zależność od maniery mistrza, a pośrednio Lastmana oraz Jana i Jacoba Pynasa: diagonalna kompozycja, silne i bardzo specyficzne efekty światłocieniowe, bogactwo strojów i naczyń, wprowadzenie antykizującej architektury – stawała się na tyle sugestywna, że jeszcze na rembrandtowskiej wystawie w Londynie w 1953 r. obraz de Weta *Wskrzeszenie Łazarza* określono jako dzieło Rembrandta[16]. Technologicznie Rembrandt i de Wet

from Soviet Museums, Leningrad 1975, kat. 8 (oprac. K. Yegorova).

[8] Sumowski, *Gemälde*..., s. 2723–2788.

[9] Olej, deska, 76 x 111 cm, sygn. u dołu po prawej – *Collection Flor Burton. Vente Publique...[Des] Tableaux De Maitres Anciens,* Cercle Royal Artistique, Anvers, 14 III 1927, kat. 76.

[10] Ashmolean Museum, University of Oxford, nr inw. WA1907.4. Olej, płótno, 67 x 87 cm, sygn. „JdWet." – Sumowski, *Gemälde*..., kat. 1850; Ch. White, *Ashmolean Museum Oxford, Catalogue of the Collection of Paintings: Dutch, Flemish, and German Paintings before 1900 (excluding the Daisy Linda Ward Collection),* Oxford 1999, s. 168.

[11] Olej, deska, 61 x 83,8 cm. Sprzedana na aukcji Christie's, Londyn, 9 VII 1976 – Sumowski, *Gemälde*..., kat. 1853.

[12] Olej, deska, 59,1 x 83,2 cm. Sprzedana na aukcji Dorotheum w Wiedniu, 17 II 1938, kat. 52; następnie w Sotheby's, New York, 7 IV 1988, kat. 13 oraz tamże, 24 IV 1995, kat. 107 – Sumowski, *Gemälde*..., kat. 1853; RKD, nr 6287; http://www.rkd.nl/rkddb/dispatcher.aspx?action=search&database=ChoiceImages&search=priref=6287

[13] Sprzedana w 1930 r. – RDK, Foto Gray, no 46428.

[14] Olej, deska, 43,5 x 58 cm. New York. Historical Society, cat. 1915 no-B 350 – H. Wichmann, *Leonaert Bramer: sein Leben und seine Kunst,* Leipzig 1923, kat. 208; Sumowski, *Gemälde*..., kat. 1853.

[15] *Wet Jacob Willemsz. de,* [w:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler,* 35, Leipzig 1942, s. 458.

[16] „The Burlington Magazine", 1953, February, s. 35, Fig. 2; И. Линник, *Особенности атрибуции картин школы Рембрандта,* [w:] idem, *Голандская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин,* Ленинград 1980, s. 135, 144, przyp. 39. Być może tożsamy z obrazem (olej, deska, 62,5 x 49,5 cm,

byli sobie bardzo bliscy, wiele wspólnych cech w zakresie techniki malarskiej zapożyczyli od Lastmana. Cienko malowane, ciemne partie brązów i zieleni, często pozostawione z fazy „podmalowania monochromatycznego", kontrastują z grubo, mięsiście kładzionymi światłami – bielą i żółcienią oraz z kolorystycznym bogactwem szat, naczyń i akcesoriów. Zbieżny bywa sposób malowania nieba, podwójną warstwą, z których spodnia stanowi podmalówkę[17]. Diametralne różnice między malarzami istnieją oczywiście w warstwie artystycznej, skali talentu, siły i odwagi w poszukiwaniu rozwiązań formalnych, technicznych, światłocieniowych i treściowych.

Bardzo teatralne, nieomal groteskowe ujęcie postaci w scenach wielofigurowych stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości de Weta. Ich ograniczony repertuar powtarza się w rozmaitych kompozycjach[18] – co z powodzeniem można by śledzić w odniesieniu do wielokrotnie powtarzanej figury obróconego tyłem uzdrowionego kaleki z krakowskiego dzieła.

Obydwaj omawiani artyści często sygnowali i datowali swoje prace. Na 65 obrazów de Weta – 40 jest sygnowanych. Zdarzało się, że na obrazie de Weta znajduje się podpis Rembrandta (por. il. 8) lub dzieła Rembrandta były później podpisywane i datowane jego sygnaturą[19].

Punktem zwrotnym w poszukiwaniu autorstwa stała się analiza dendrochronologiczna deski podobrazia, wykonana w 1988 r. przez mgr inż. Tomasza Ważnego (obecnie profesora), która wykazała, że najwcześniejsza możliwa data powstania obrazu to rok 1651! To odkrycie wprowadziło cały szereg pytań i wątpliwości. Krakowski obraz z pewnością stanowi swoistą zagadkę, zapewne niemożliwą do rozwikłania. Deska, której powstanie i użycie po 1651 r. nie zgadza się z datą „1628" umieszczoną obok sygnatury Rembrandta. Z kolei sygnatura „RHL" – sugerująca autorstwo Rembrandta – diametralnie odbiega od jego podpisów z okresu po 1651 r. (por. il. 12–13). Do 1632 r. mistrz podpisywał się tylko inicjałami „RHL" lub „R" z datą lub bez; potem sygnował prace olejne pełnym nazwiskiem i datą (il. 12–13). Gdyby obraz miał zostać namalowany przez Rembrandta w 1628 r. – wyglądałby zupełnie inaczej, gdyż sceny z okresu lejdejskiego są twardsze, bardzo precyzyjne i trochę sztywne w modelunku; zresztą rozstrzygające znaczenie ma argument dendrochronologiczny. Gdyby natomiast Rembrandt namalował obraz po 1651 r. (zgodnie z datowaniem deski), to technologicznie musiałby on odpowiadać innym jego pracom z tego okresu i posiadałby specyficzne cechy dla dojrzałego okresu twórczości. Nasz obraz, choć malowany niezwykle sprawnie z dużą maestrią techniczną, cechuje jednak prymitywna maniera, wyrażająca się w ewidentnych błędach anatomicznych i przerysowaniach postaci, które u Rembrandta w takiej formie nie występują.

W świetle przeprowadzonej tu, z konieczności – pobieżnej charakterystyki dość jedno-

---

sygn. „RHL 1624") dawniej: Forest Row, zbiory Dorothy Hart – Sumowski, *Gemälde*..., s. 2779, kat. 1826.

[17] H. Kühn, *Untersuchungen ze den Pigmenten und Malgründen Rembrandts, durchgeführt an den Gemälden den Steetlichen konstsammlungen Dresden,* „Maltechnik Restauro", 83, 1977, nr 4, s. 223–233; E. van de Wetering, *The young Rembrandt at work,* „Oud Holand", 91, 1977, z. 1–2, s. 61–65; J. Bruyn, *Een onderzok naar 17 de-eeuwse schilderijformaten voornamelijk im Noord–Nederland,* „Oud Holand", 93, 1979, s. 96–115.

[18] A. Bredius, *Het schetsboek van Jacob de Wet,* „Oud Holland", 37, 1919, s. 215–222; Sumowski, *Gemälde*..., s. 2723–2788.

[19] D. Bomford, *Art in the making: Rembrandt,* National Gallery, London 1989, s. 58, 106.

rodnego dorobku de Weta, jego ewentualnie autorstwo jest bardzo prawdopodobne[20]. Nowo ujawniony problem o zasadniczym znaczeniu stanowi informacja o sygnaturze na wspomnianym powyżej bliźniaczym odpowiedniku krakowskiego obrazu (il. 2). W 1998 r. dzieło to pojawiło się na rynku antykwarskim, co zaowocowało ujawnieniem sygnatury: „A. verdoel", pozwalającej zakwestionować dotychczasową atrybucję zanotowaną w RKD. Autorem odpowiednika naszego dzieła jest – być może o ile sygnatura jest wiarygodna – Adriaen Verdoel (ok. 1620–1695). Nie przesądza to bynajmniej o podważeniu domniemanego związku krakowskiego obrazu z de Wetem, tym bardziej, że mamy tu zapewne do czynienia ze wspólnym pierwowzorem o dość czytelnej okołorembrandtowskiej genezie.

W tym kontekście szczególnej wagi nabiera omawiana już sygnatura Rembrandta z wczesnego okresu jego twórczości (il. 11), zgodna z datą 1628! Czy Rembrandt podpisał obraz swego ucznia i naśladowcy – antydatując go równocześnie? – dlaczego w takim razie nie dał swego aktualnego podpisu (pełnego nazwiska)? Być może nie zrobił tego bezinteresownie? Jeśli natomiast sygnatura została dopisana później (biorąc pod uwagę stratygrafię dzieła – najwyżej kilkadziesiąt lat od powstania obrazu) – zagadką pozostaje, kto ją umieścił i dlaczego zastosował wczesną sygnaturę Rembrandta? Gdyby tak było – mielibyśmy do czynienia ze znawcą twórczości wielkiego artysty we wszystkich jej okresach, jak również znawcą jego sygnatur i ich ewolucji. Nie jest to przypadek odosobniony. W katalogu Sumowskiego uwzględniono obraz de Weta *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 8) sygnowany „RHL 1624"[21] – więc podobnie jak krakowska *Ofiara w Lystrze.* Z kolei obraz ***Izaak błogosławiący Jakuba*** Gerrita Willemsza Horsta (1612–1652) oprócz autorskiej inskrypcji „Horst 1638" posiada fałszywą sygnaturę Rembrandta po prawej stronie[22]. Fałszywe sygnatury Rembrandta pojawiają się dość często nawet na jego własnoręcznych dziełach, by wymienić: ***Portret Saskii w arkadyjskim kostiumie (Flora)***[23] i ***Portret Hendrickje Stoffels***[24] w Londynie, a także siedem obrazów mistrza lub jego naśladowców w Luwrze[25].

Na koniec wypada skonstatować, że poziom artystyczny krakowskiego obrazu pozwala na sytuowanie go wśród najlepszych prac de Weta – zdecydowanie wybitniejszych od innych dzieł malarza w zbiorach polskich[26]. Szkoda, że tak znakomicie zachowane dzieło nie trafiło do któregoś ze znaczących muzeów w Polsce. Stanowi bowiem bardzo ciekawy przykład funkcjonowania holenderskiego środowiska malarskiego w XVII stuleciu i frapujący przyczynek psychologiczny do sylwetki Rembrandta van Rijn.

---

[20] Konsultacja listowna z Wernerem Sumowskim, monografistą de Weta, nie przyniosła rozstrzygnięcia.

[21] Zob. przyp. 15.

[22] Londyn, Dulwich Picture Gallery, nr inw. DPG214 – P. Murray, *Dulwich Picture Gallery, A Descriptive Catalogue,* London 1980, s. 69

[23] Londyn, National Gallery, nr inw. 4930 – data i sygnatura ewidentnie fałszywa i później dopisana – Bomford, op. cit. s. 58; *Rembrandt: the Master & his Workshop. Paintings,* [kat. wyst., Berlin – London, 1991–1992], red. Ch. Brown, J. Kelch, P. van Thiel, New Haven–London 1991, s. 188–191, kat. 23 (P. van Thiel).

[24] Londyn, National Gallery, nr inw. NG6432 – z fałszywą sygnaturą i datą – Bomford, op. cit. s. 106.

[25] A. Brejon, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Ecoles flamandes et hollandaise,* Paris 1979, s. 110–113.

[26] Por. ostatnio: B. Steinborn, *Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego,* wyd. 2, poprawione i rozszerzone, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2006, s. 204-205, kat. 72.

Małgorzata Schuster-Gawłowska

ZAGADKA OBRAZU *OFIARA W LYSTRZE*

tekst: s. 313–317



1. *Ofiara w Lystrze*, szkoła holenderska, XVII w. Własność prywatna w Krakowie (fot. Janusz Gawłowski, 1988)



2. *Ofiara w Lystrze*, Adriaen Verdoel, uprzednia atrybucja J. de Wet, poł. XVII w. Aukcja Cercle Royal Artistique, Antwerpia, 14 III 1927 (fot. RKD)



3. *Ofiara w Lystrze*, Jacob de Wet, poł. XVII w. Oxford, Ashmolean Museum, (wg Sumowski, *Gemälde*..., nr 1850)



4. *Ofiara w Lystrze*, Jacob de Wet, poł. XVII w. Aukcja Christie's, Londyn, 9 VII 1976, (wg Sumowski, *Gemälde*..., nr 1853)



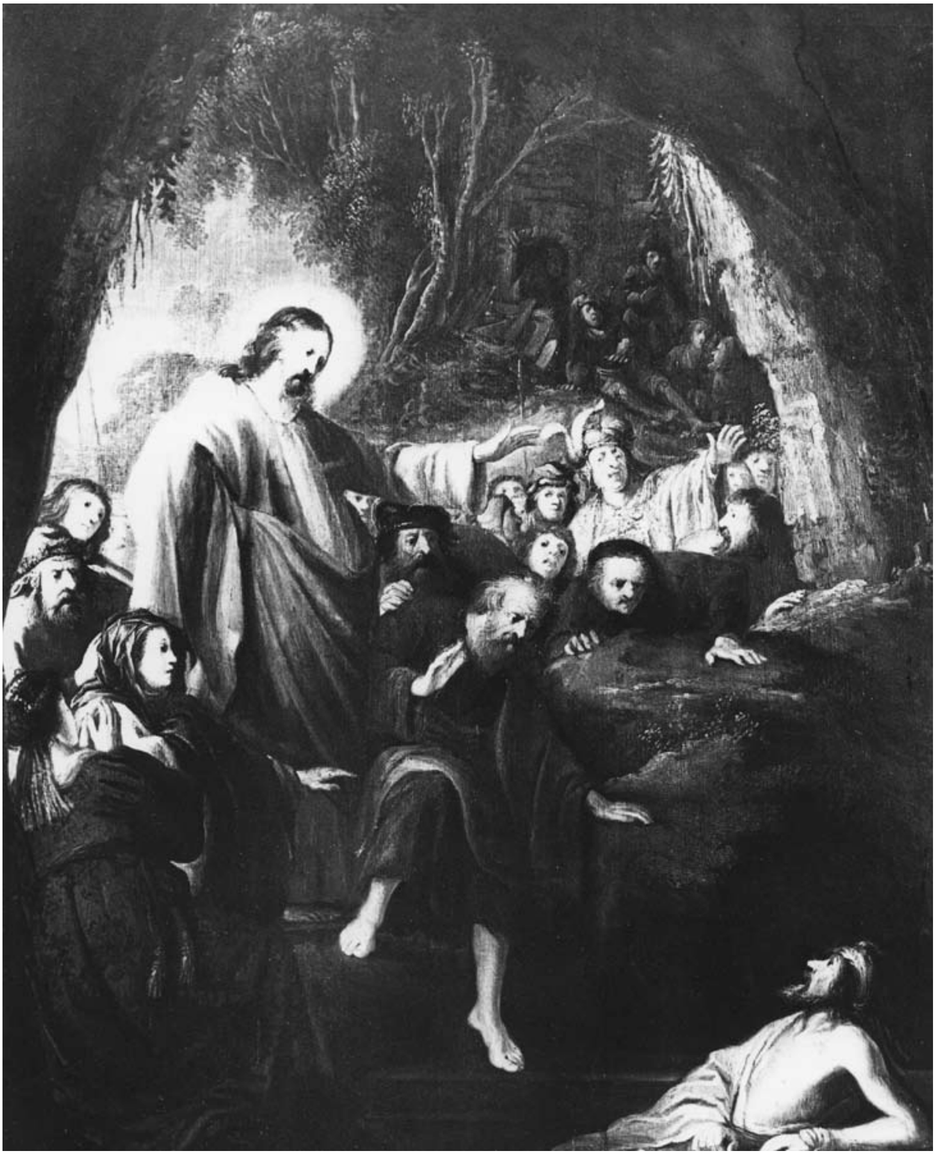
5. *Ofiara w Lystrze*, Jacob de Wet, poł. XVII w. Aukcja Sotheby's, Nowy Jork, 24 IV 1995



6. *Ofiara w Lystrze*, Jacob de Wet. poł. XVII w. Sprzedany 1930 (fot. RKD)



7. *Ofiara w Lystrze*, Jacob de Wet, poł. XVII w. Dawniej New York Historical Society (fot. RKD)



8. *Wskrzeszenie Łazarza,* Jacob de Wet, sygn. „RHL 1624". Dawniej Forest Row. Dorothy Hart collection, (wg Sumowski, *Gemälde*..., nr 1826)



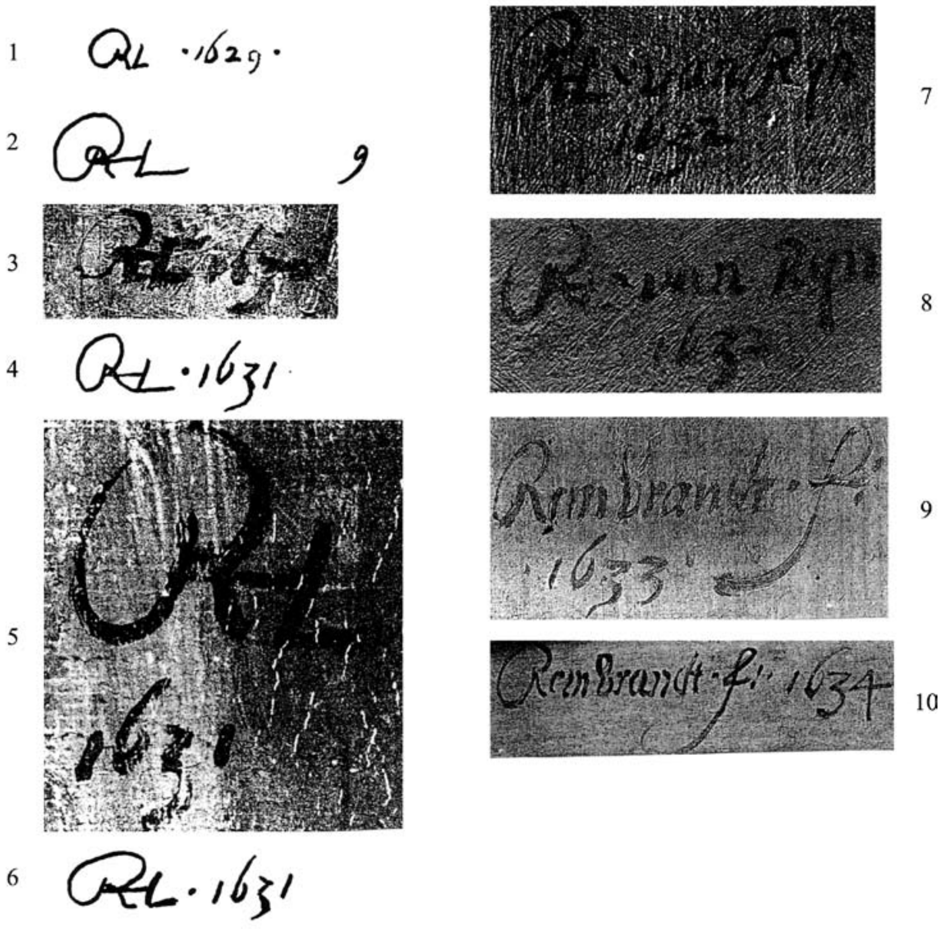
9. *Ofiara w Lystrze,* Pieter Lastmann, 1614. Dawniej zbiory Tarnowskich w Suchej, zaginiony (wg Walicki, op. cit.)



10. *Ofiara w Lystrze,* Rembrandt wg Pietera Lastmana, ok. 1637. Bayonne, musée Bonnat (wg Walicki, op. cit.)

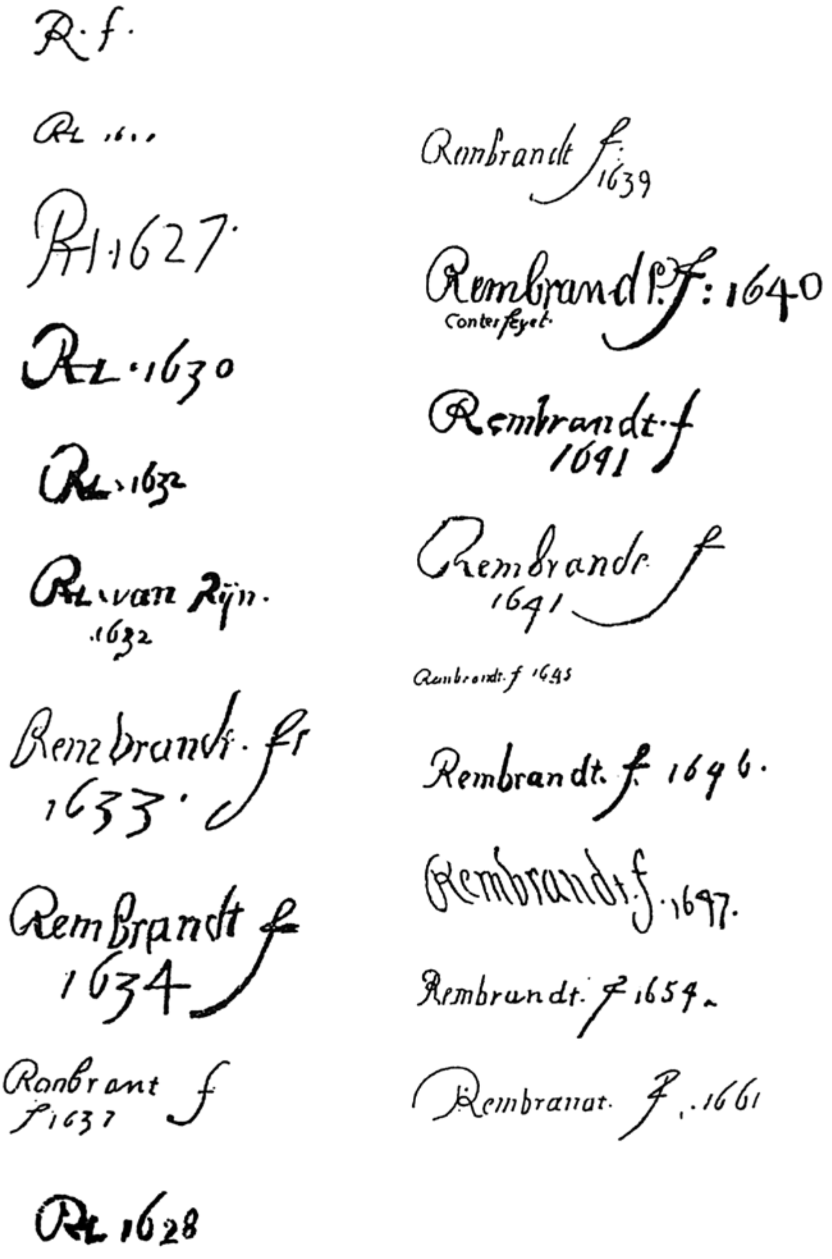


11. Sygnatura „RHL 1628" – fragment il. 1 (fot. Janusz Gawłowski, 1987)

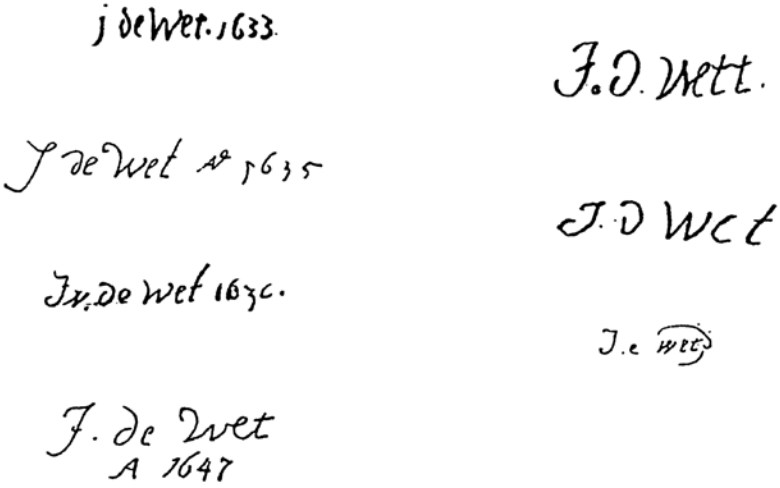


12. Sygnatury Rembrandta (wg *A Corpus of Rembrandt Paintings,* I: 1625–1631, red. J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, P. J. J. van Thiel, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, The Hague–Boston–London, 1982. s. 56–106)

1. *Judasz pokutujący.* Anglia, zbiory prywatne – „RL 1629"
2. *Autoportret*. Boston, Isabella Steward Gardner Museum – „RHL….9"
3. *Starzec w futrzanej czapie.* Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum – „RHL 1630"
4. *Symeon w świątyni.* Haga, Mauritshuis – „RHL 1631"
5. *Chrystus na krzyżu.* Le Mas-d'Agenais – „RHL 1631"
6. *Św. Piotr w więzieniu.* Belgia, zbiory prywatne – „RHL. 1631"
7. *Popiersie młodej kobiety.* Boston, Museum of Fine Arts – „RHL van Ryn/1632"
8. *Portret artysty jako mieszczanina.* Glasgow, The Burrel Collection – „RHL van Ryn/1632"
9. *Portret kobiety.* Brunszwik, Herzog Anton Urlich-Museum – „Rembrandt. f./1633"
10. Portret Johannesa Elisona. Boston, Museum of Fine Arts – „Rembrandt. f. 1634."



13. Sygnatury Rembrandta (wg A. v. Wurzbach, *Niederländiches Künstler-Lexikon*, Wien–Lepizig 1910, s. 395–405)



14. Sygnatury Jacoba Willemsza de Weta (wg Wurzbach, op. cit., s. 855–856)

Andrzej Betlej, Marek Walczak

NIEZNANE PROJEKTY ŚWIECZNIKÓW Z 1. POŁOWY XVII W. W ZBIORACH KLASZTORU KAMEDUŁÓW NA BIELANACH W KRAKOWIE

W zbiorach klasztoru Kamedułów na Bielanach przechowywany jest współoprawny zbiór rysunków i projektów, który jak dotąd nie był właściwie znany historykom sztuki[1]. W zespole tym można wyróżnić kilka części. Nie roztrząsając tu drobiazgowo kwestii autorstwa (czy wspólnoty warsztatowej) wszystkich rysunków, można podzielić je na kilka grup w zależności od ręki i przeznaczenia. Trudno też na obecnym etapie badań stwierdzić, w jaki sposób szkice te pojawiły się w klasztorze bielańskim. Wydaje się jednak, że zbiór trafił tu już w XVII stuleciu[2], a w kolejnych wiekach dołączono do niego następne plansze (z czasem pojawiły się tam również litografie dewocyjne)[3]. Część z rysunków stanowi zszyty blok, większość jednak to luźne karty, których układ jest do pewnego stopnia przypadkowy[4]. W ten sposób nadano temu zespołowi charakter swoistego *silva rerum.* Tego typu kolekcje zresztą powszechnie spotykamy w klasztorach w okresie nowożytnym[5].

Najciekawszymi wydają się rysunki i projekty z początku XVII w., sygnowane i datowane przez nieznanego dotąd architekta Giacomo Bastona. Na grupę tę składają się między innymi przerysy rycin fortyfikacji, pochodzących z księgi pierwszej traktatu Pietra Catanea *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese* (...), wydanego w Wenecji w 1554 r., rysunki późnogotyckich, albo nowożytnych maswerków oraz projekty attyk. Budowniczy ten pozostawał w służbie kasztelana krakowskiego, księcia Janusza Ostrogskiego, bowiem na jedej z plansz zamieścił adnotację: „Memoria della mortta del Mio signor duce Giacono de Ostroha kastelano de Cracovia Le mortte intro(?) sabato Ali 18 orze ale giorni 12 di settembre Nel an[no] 1630". Baston był prawdopodobnie zatrudniony przy wznoszeniu klasztoru franciszkańskiego w Międzyrzeczu Ostrogskim oraz kościoła dominikanów w Starokonstantynowie, jak również przy pracach w tamtejszym zamku, a także w Ostrogu[6]. Na razie niewiele można powiedzieć o pochodzeniu tego budownicze-

[1] Jedynym historykiem sztuki, który znał ten zespół jest prof. Adam Małkiewicz, który w niniejszym tomie publikuje jeden z rysunków – rzut kościoła Jezuitów w Lublinie. Autorzy tego komunikatu przygotowują pełne monograficzne opracowanie zbioru. Dziękujemy Przeorowi Eremu Kamedułów na Bielanach, Ojcu Markowi Szelidze, za zgodę na wykonanie fotografii i publikację wszystkich rysunków.

[2] W zespole znajdują się projekty, które można połączyć z realizacjami w kościele na Bielanach, por. przyp. 9.

[3] Są to np. litografia ukazująca św. Kazimierza, wykonana w zakładzie „L. P. Waszkowski w Krakowie", rytowana przez Bańdurskiego, jak również rycina z karetą parową (sic!) z numeru 49 „Tygodnika Rolniczego i Przemysłowego", wyd. w latach 1854–1862 przez C.K. Towarzystwo Gospodarczo-Rolnicze Krakowskie.

[4] W niniejszym studium posługujemy się wtórną numeracją kart, nadaną przez nas podczas sporządzania katalogu. Aby zachować historyczny charakter zbioru, zdecydowaliśmy się ponumerować karty zgodnie z kolejnością zastaną przez nas w sierpniu 2010 r.

[5] Wiadomo, że zakonnicy nie tylko zbierali, ale wręcz kupowali ryciny, które stawały się projektami wykorzystywanymi przy „fabrykach". Praktyka ta była powszechna w XVII i XVIII w. – tytułem przykładu można wskazać ryciny i rysunki malarskie nabyte przez o. Rajmunda Tworkowskiego, prowincjała prowincji małopolskiej reformatów (1747–1750), znajdujące się w bibliotece klasztoru w Jarosławiu – A.J. Błachut, *Słownik artystów reformackich w Polsce,* Warszawa 2006, s. 13.

[6] Na temat wymienionych budowli zob. m.in. S. Kardaszewicz, *Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. Materiały do historii Wołynia,* Warszawa 1913, s. 92–112, 204–216; K. Molendziński, *Klasztor pofranciszkański w Międzyrzeczu Ostrogskim,* „Rocznik Wołyński", 4, 1935, s. 102–136; M. Kurzej, *Nowożytna architektura kościelna na Wołyniu do czasów wojen kozackich,* [w:] *Wokół kręgu Hadziacza A.D. 1658*, red. P. Borek, Kraków 2008, s. 273, 282; T. Zaucha, *Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich Korony od końca XVI do połowy XVII wieku,* Kraków 2010; mpis pracy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem prof.

go, choć są pewne przesłanki by sądzić, że urodził się w Lombardii. Z tej samej familii mógł wywodzić się lombardzki murator, odnotowany jako Jacques Baston w 1661 r. w Lozannie, gdzie wykonał basen z czarnego marmuru i jaspisu („basin de marbre noir et jaspe") za 400 florenów, a dwa lata później pracował dla miejscowego architekta Jeana-Louisa Loysa[7]. W tych samych latach (1661–1663) lombardzki murator Uli Baston z synami współpracował z kuzynem Jeana-Louisa, architektem Jeanem-Philippem Loysem w miejscowości Moudon w szwajcarskim kantonie Vaud[8].

Następną grupę tworzą siedemnastowieczne projekty detalu architektonicznego (obramień portali i nisz, szkic ułożenia posadzki) oraz małej architektury (ołtarz główny w formie tempietta, z przegrodą i bramkami, stalle), które z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać za przeznaczone dla krakowskiego kościoła Kamedułów[9].

Trzecią część rysunków trzeba określić ogólnym mianem „architektonicznych". Są to projekty niezidentyfikowanych ołtarzy bądź łuków triumfalnych, schodów, a także przerysy porządków z traktatu architektonicznego Vignoli.

Ostatnią grupę stanowią projekty, które wstępnie zostały nazwane „złotniczymi". Są to: projekt korony, prawdopodobnie dla wizerunku Matki Boskiej, pochodzący z około połowy XVIII stulecia oraz zwarta grupa rysunków przedstawiających świeczniki, określona na jednej z kart jako „Candelabra". Te ostatnie chcemy uczynić przedmiotem niniejszego studium.

---

dr hab. Jana K. Ostrowskiego w Instytucie Historii Sztuki UJ. Szczegółową identyfikacją prawdopodobnych prac Bastona zajmujemy się w opracowaniu sygnalizowanym w przyp. 1.

[7] *Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Vaud, 4: Lousanne,* wyd. M. Grandjean, Bâle 1981, s. 16, 94; *Saur Allgemaine Künstler–Lexikon. Die Bildende Künstler aller Zeiten und Völker,* 7: *Balieri–Bagona,* München–Leipzig 1993, s. 434.

[8] *Les monuments...,* 6: *La ville de Maudon,* wyd. M. Fontaunaz, Berne 1981, s. 264, 474.

[9] W świetle archiwaliów odnalezionych przez J. Gajewskiego (*Wystrój kościoła OO. Kamedułów na Bielanach pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych,* cz. II, *Część źródłowa*, mpis [b.d.] w zbiorach Archiwum OO. Kamedułów na Bielanach) na Bielanach istniało kilka kolejnych struktur ołtarza głównego. W sierpniu 1624 zawarto kontrakt z Bartolomeo Stopaną na wykonanie elementów kamiennych do ołtarza (zapewne stopni). W 1639 r. zawarto umowę z Georgiem Zimmermannem na wykonanie, wg własnego projektu, tabernakulum do ołtarza głównego, a w 1641 r. kontrakt z Georgiem Friedrichem na wykonanie dwóch furtek mosiężnych przy balustradzie przed ołtarzem głównym. Kościół konsekrowano w 1642 r., zapewne przed tą datą ukończono więc retabulum. Kolejne umowy pochodziły z lat czterdziestych. W 1646 i 1647 r. podpisano dwa kontrakty z Kasprem Kromlaufem z Warszawy na wykonanie, wg własnego projektu, nowego tabernakulum do ołtarza głównego. „Stolarz Jego Król Mci" (określany także jako „Snycerz KJM") w 1649 r. miał poprawić zrobione przez siebie tabernakulum, identyczne zobowiązanie podjął w 1655 r. Kontrakt na kolejny ołtarz główny zawarto w 1670 r. z Pawłem Monikiem, snycerzem i mieszczaninem kazimierskim, który „trzymając się po większej części delinaciej ołtarza dawnego i abrysu teraźniejszego" miał wznieść nową strukturę. W trakcie pracy stolarz zmarł, w związku z czym zawarto umowę z wdową po nim, oraz Andrzejem Altoffem o dotrzymanie warunków kontraktu. W 1672 r. Jan Laskowicz podpisał kontrakt na malowanie i złocenie ołtarza (prace ukończył w 1673 r.), a Kazimierz Kaliski na dokończenie ołtarza (wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej – wspólnie ze snycerzem z Cieszyna Ferdynandem Zachariaszem von Schwabenheim). Rok później snycerz cieszyński otrzymał zapłatę za jedną z figur. Tenże artysta 26 X 1675 sygnował kontrakt na wykonanie nowego ołtarza głównego – „podług abrysu Ojcom podanego". Całość prac zakończono w 1681 r. Struktura ta spaliła się podczas pożaru kościoła w 1814 r. Trudno natomiast ocenić kiedy powstały, zachowane w opisywanym zbiorze, projekty posadzki i stalli. Pierwszy kontrakt na wykonanie posadzki do chóru zakonnego podpisano z Szymonem Witkowskim, „gospodarzem olbory na Paczółtowicach u marmurów Ojców Wielebnych Karmelitów Bosych Panny Mariej", w 1635 r. Prace trwały do 1642 r., kiedy to karmelici potwierdzili odbiór zapłaty. W tym samym czasie – w 1639 r. – kameduli „stargowali robotę form do chóru wielkiego kościelnego podług wizerunku" uczynionego przez Georga Zimmermanna. W 1642 r. Zimmerman podzlecił część prac stolarzowi Jakubowi Krankowcikowi z krakowskiego Zwierzyńca. Ten sam stolarz zawarł w 1644 r. kolejny kontrakt na „dorobienie form chórowych", z czego wywiązał się w następnym roku.

Pierwszy z projektów (il. 1–3) znajduje się na luźnej karcie 8 *recto* i został wykonany piórkiem i tuszem. Plansza (81,6 x 26,9 cm) składa się z trzech mniejszych; na środkowej karcie widnieje nieczytelny filigran – owal z bordiurą ozdobioną napisem, w którego polu umieszczono nieokreślone wyobrażenie. Przedstawiony na rysunku świecznik miał składać się z podstawy, utworzonej przez woluty ustawione na orlich szponach wczepionych w kule. Powyżej projektant umieścił prostokątny wspornik ozdobiony m.in. astragalem, nad którym miała być ażurowa (?) kula oraz nodus z główkami anielskimi i właściwy trzon w formie balasu, zakończony rozbudowanym, prawdopodobnie puklowanym talerzykiem. Dekoracja w formie liści akantu miała pokrywać podstawę, nodus oraz dolną partię trzonu, a brzegi wolut w podstawie miał zdobić szereg dekoracyjnych kuleczek. W polu podstawy umieszczono owalny kartusz, w obramieniach z główek aniołków ze skrzydełkami.

Drugi rysunek (il. 4) znajduje się na luźniej karcie 39 *recto* i również jest wykonany piórkiem i tuszem. Karta (31,8 x 22,9 cm) została urwana w górnej części; można na niej dostrzec filigran w kształcie owalu, z otokiem z literami „O H I W B E" (?) i dwudzielnym polem, w którym po lewej widoczny jest fragment herbu Rogala, a po prawej połowa orła (?). Wydaje się, że jest to znak identyczny z opisanym powyżej. Rysunek ukazuje zapewne podstawę świecznika. Miała to być bardzo efektowna konstrukcja, z cokołem wspartym na ogonach stworów morskich – stylizowanych delfinów zestawionych głowami. Paszcze delfinów miały uzyskać specyficzną stylizację o charakterze roślinnym i przechodzić w palmetę. W górnej części podstawy miała znajdować się główka putta ze skrzydełkami, nad którą z kolei umieszczono lwie łby.

Trzeci z rysunków (il. 5–7) wykonany w identycznej technice, znajduje się na karcie 40 *recto*. Karta (85 x 31,4 cm), składa się z czterech mniejszych i została wklejona wtórnie w blok. Papier oznaczono takimi samymi filigranami jak na poprzedniej karcie. Na stronie verso, u dołu znajduje się napis: „Schemmata Architectonica:", a u góry: „lichtarze" oraz „Na lichtarze de legne"(?). Przedstawiony na nim świecznik miał wspierać się na nóżkach w kształcie delfinów, opartych pyskami, pomiędzy którymi zawieszono kulę z opaską. Górną część trzonu ujmować miały woluty, a w polu znajdować się kartusz ujęty przez putta. Trzon świecznika miał zostać opracowany na kształt pnia drzewa „wyrastającego" z omszałego wzgórza. Na uciętych konarach miały siedzieć ptaszki, a po pniu wspinać się wiewiórka. Górna część trzonu została zamarkowana jako korona drzewa wspierająca talerzyk z kolcem.

Ostatni z rysunków (il. 8) znajduje się na karcie 41 *recto* i został wykonany ołówkiem, a niektóre partie uzupełniono piórem i tuszem; doklejono też karteczkę z niewielkim fragmentem uzupełniającym dekorację świecznika. Karta (76 x 33 cm), złożona z dwóch mniejszych zlepionych ze sobą, została wtórnie wklejona w zbiór, a jej górna i dolna część – oderwane. Papier z filigranem w kształcie tarczy herbowej z wyobrażeniem lwa, nad którą umieszczono literę „B". Naszkicowany świecznik miał wspierać się na podstawie złożonej z wklęsło-wypukłych wolut. Trzon miał mieć formę tralki, której górną i dolną lalkę uzupełniono przez dorysowane główki anielskie, podobna główka miała też znaleźć się na podstawie. Zarówno cokół jak i trzon pokrywać miała wić roślinna i ornament małżowinowy.

Podejmując próbę analizy rysunków wypada najpierw stwierdzić, iż mamy do czynienia z dziełami wyjątkowymi w skali całej siedemnastowiecznej sztuki polskiej. Nie znane są bowiem żadne inne rysunki projektowe tego typu. W literaturze funkcjonuje jedynie projekt srebrnego świecznika ołtarzowego, pochodzący ze zbiorów klasztoru Wizytek w Krakowie, eksponowany ostatnio na wystawie w krakowskim Muzeum Narodowym. Projekt ten, według Michała Wardzyńskiego, został wykonany w augsburskim warsztacie złotniczym około 1693 r., i wiązany jest z dokonaną w 1695 r. przez przełożoną Katarzynę Krystynę Branicką fundacją aparatu ołtarzowego właśnie w Augsburgu[10]. Inne projekty złotnicze z XVII wieku odnoszące się do sztuki polskiej również powstały w Augsburgu (domniemany projekt trumny św. Stanisława dla katedry wawelskiej)[11].

Uwagę zwraca niejednorodność artystyczna zespołu. Projekt pierwszy i trzeci są znacznie lepsze pod względem artystycznym. Łączy je przede wszystkim swobodny sposób rysowania, z tendencją do uzyskania efektu plastyczności, a także rozwiązania szczegółowe – niemal identyczne opracowanie kartuszy w podstawach (por. il. 2 i 6). Prace te można zatem hipotetycznie przypisać jednemu artyście, który wykazał się dużą inwencją w łączeniu form o charakterze heterogenicznym (fantazyjne delfiny i lwie łby, trzon w formie pnia i jajowate nodusy z główkami anielskimi, masywne woluty i zróżnicowana ornamentyka). Dwa pozostałe rysunki (prawdopodobnie dzieło różnych rąk) mają charakter prac na poły amatorskich, a w każdym razie wykonanych z niewielką wprawą. Przede wszystkim brak w nich prób ukazania wolumenu, są płaskie i pozbawione cieniowania. O ile w przypadku pierwszych projektów można rzeczywiście wyobrazić sobie dzieła, jakie mogły powstać w oparciu o nie, o tyle kolejne szkice trzeba raczej określić jako „ideogramy".

Wydaje się, że plansze ukazują dzieła w skali 1:1, jednak trudno powiedzieć, w jakiej technice miały zostać wykonane. Zważywszy na fantazyjny sposób opracowania trzonu na drugim z projektów (z karty 39 *recto* – il. 7) można odrzucić możliwość, że jest to projekt złotniczy. Także szczegóły pozostałych rysunków nasuwają szereg wątpliwości w tej kwestii; sposób opracowania podstawy na ostatnim z projektów (odstające ażurowe, fantazyjne „wąsy" – il. 8 – nie pojawiają się w zachowanych dziełach rzemiosła artystycznego). Napis na jednej z kart (40 *recto*) wspomina o lichtarzach „de legne"[12], co razem ze stylizacją jednego z kandelabrów na pień drzewa (właśnie na karcie 40 *recto*), a także pojawieniem się typowego dla wyrobów snycerskich ornamentu w zwieńczeniu podstawy w lichtarzu (il. 3) na karcie 8 *recto*, zdaje się świadczyć, że mamy do czynienia z wizualizacją konceptów przeznaczonych do wykonania w drewnie. Drewniane świeczniki cieszyły się wielką popularnością w epoce baroku; niestety, zachowane przykłady pochodzą najczęściej

[10] Projekt opublikowany po raz pierwszy w doniesieniu Z. Krasuckiego „Sprawozdania do Badania Historii Sztuki w Polsce", 5, 1896, s. CXXXIX. Por. *Życie sen krótki. Skarby krakowskich wizytek. Katalog wystawy z okazji jubileuszu 400-lecia założenia zakonu Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny oraz fundacji klasztoru Sióstr Wizytek w Krakowie. Muzeum Narodowe w Krakowie. Pałac Biskupa Erazma Ciołka. Czerwiec–wrzesień 2010,* red. A. Włodarek, Kraków 2010, s. 62, kat. II/37 (oprac. M. Wardzyński).

[11] Na temat trumny ostatnio: J. Żmudziński, *Złotnictwo augsburskie w Polsce – wprowadzenie,* [w:] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie do XVI wieku do XIX wieku w zbiorach polskich. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie od 29 kwietnia – 1 sierpnia 2004,* Kraków 2005, s. 21–23.

[12] Zapiska ta jednak może być wtórna (na tym samym projekcie znajduje się adnotacja „Schemmata architectonica").

z XVIII w. Można jednak wskazać przykłady z interesującego nas okresu, np. lichtarz z fary w Krośnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (nr inw. MNK I-397).

Trzeba dopuścić możliwość przeznaczenia omawianych projektów do odlania w brązie. Od średniowiecza podstawą w rzemiośle giserskim były projekty rysunkowe (niem. *Visierung*), przygotowywane w warsztacie, albo przez osoby z zewnątrz, zatrudniane specjalnie w tym celu. W dobrych odlewniach wykonywaniem takich projektów trudnili się często najwybitniejsi twórcy, czego przykładem są dwa zachowane rysunki z norymberskiej pracowni Vischerów. Jeden, autorstwa Albrechta Dürera przedstawiający rycerza z żoną (ok. 1507, Oxford, Christ Chuch College), ma charakter studium przygotowawczego, drugi – przypisywany Hansowi Vischerowi, ukazuje Chrystusa z kobietą kananejską (1543, Londyn, British Museum) i jest projektem pomnika *Wprowadzenia Reformacji* w Neuburgu an der Donau (1543, Monachium, Bayersiches Nationalmuseum)[13]. Spośród wielu rzymskich projektów na wyroby z brązu można wymienić np. rysunek z początku XVII w. w watykańskim Kodeksie Barberini, bliźniaczo podobny do kompletu świeczników z krzyżem ołtarzowym w kaplicy Spada przy kościele S. Girolamo Della Carità, a także do świeczników ofiarowanych przez Barberinich do *Santa Casa* w Loreto[14]. Projekty takie mogły być używane w różnych warsztatach (zarówno odlewniczych, jak i złotniczych) przekształcane i adaptowane na potrzeby konkretnych klientów i zamówień, a także wielokrotnie powtarzane, częstokroć wiele lat po powstaniu[15].

Jednym z zadań rysunków projektowych było ich okazywanie fundatorom, albo osobom nadzorującym proces wykonywania dzieła sztuki, z czym wiązały się niekiedy korekty i retusze nanoszone *ad hoc*, pod wpływem uwag klientów. Wspomniany już rysunek do pomnika *Wprowadzenia Reformacji* w Neuburgu an der Donau miał właśnie charakter prezentacyjny i został przedstawiony zamawiającemu, o czym świadczą *pentimenti* na twarzach niektórych postaci[16]. W zbiorze bielańskim, na projekcie świecznika na karcie 41 recto domalowano *ex post* tuszem główki aniołków, a na kartuszu w cokole doklejono kawałek kartki z kolejną skrzydlatą główką namalowaną piórkiem (il. 8). Zmiany te można, jak się wydaje, uznać za korekty wprowadzone pod wpływem uwag zamawiającego.

Hipoteza, że publikowane przez nas rysunki były projektami do odlania w brązie, nie kłóci się z cytowaną wyżej informacją o kandelabrach „de legne". Kolejny etap prac w warsztacie odlewniczym wymagał bowiem przygotowania modelu z drewna lub wosku, na podstawie rysunku projektowego. Niestety, do dnia dzisiejszego zachowało się niewiele takich modeli np. drewniana figura księcia czeskiego Wacława do świecznika w kaplicy pod jego wezwaniem przy katedrze w Pradze (1532), drewniana figura zmarłego rycerza do nagrobka Jana Herburta Odnowskiego, dzieło Pankracego Labenwolfa (1492–1563) w norymberskim Germanisches Nationalmuseum[17]. Przygotowane modele zachowywano

[13] S. Hauschke, *Die Grabdenkmäler Nürnberger Vischerwerkstatt 1453–1544,* Petersberg 2006 (Denkmäler Deutscher Kunst – Bronzegeräte des Mittelalters, red. R. Kahsnitz, 6), s. 48, il. 27, 28.

[14] Przypadek ten omawia szczegółowo: J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque,* New Haven–London 1996, s. 15, il. 22–24.

[15] Ibid.

[16] Por. przyp. 13.

[17] H. Peisser, *Modellschnitzer für Hans Vischer und Pankraz Labenwolf. Studien zur süddeutschen*

i wykorzystywano przez wiele lat, co poświadczają np. vischerowskie epitafium Małgorzaty Tucher (zm. 1521) w Ratyzbonie i młodszy od niego o ponad dwadzieścia lat pomnik *Wprowadzenia Reformacji* w Neuburgu, gdzie scena figuralne została powtórzona bez zmian[18].

Argumentem wielkiej wagi, w rozważaniach na temat publikowanych tu rysunków, jest podobieństwo rozwiązania elementów cokołów świeczników z kart 8, 39 i 40 *recto* do dwóch brązowych lichtarzy stojących po bokach ołtarza głównego w kościele jezuickim pw. św. Barbary w Krakowie (il. 9–10), wykonanych w 1598 r. przez Melchiora Nurmbergera w Norymberdze[19]. W dziełach tych pojawiają się te same motywy zoomorficzne o niemal identycznej stylizacji: delfiny o „podwiniętych" pyskach, z dekoracyjnymi „grzywami" roślinnymi, lwie paszcze, kule objęte przez orle szpony (por. il. 2, 4, 6, 10).

Najbezpieczniejsze wydaje się dość ogólne datowanie omawianych projektów na pierwszą połowę XVII w. Zawężenie tego przedziału czasowego utrudnia wskazana powyżej niejednorodność artystyczna prac. Obok wspomnianych rozwiązań, których geneza sięga XVI stulecia i można je określić mianem manierystycznych, w rysunkach pojawia się ewidentnie ornament małżowinowy (pokrywający trzon świecznika na karcie 41 *recto* – il. 8) oraz formy zbliżone do niego (czworoliść na osi podstawy, o zmiękczonych i zawiniętych brzegach – w projekcie na karcie 8 *recto* – il. 2). Być może powstanie tych projektów łączy się z powszechnym w pierwszej ćwierci XVII stulecia zjawiskiem fundowania wielkich kompletów ołtarzowych – w ramach dostosowywania wyposażenia kościołów do nowej liturgii potrydenckiej, zgodnie z zaleceniami św. Karola Boromeusza[20].

Na zakończenie warto postawić pytanie o miejsce przeznaczenia omawianego zespołu projektów. Plansza z lichtarzem o trzonie w kształcie pnia drzewa kieruje naszą uwagę na erem bielański. Wydaje się dość prawdopodobne, że mamy tu do czynienie z typowym dla XVII wieku konceptem[21]. Niezwykłą formę świecznika, dla której jak dotąd nie udało nam się znaleźć dzieł pokrewnych, można by hipotetycznie łączyć z „leśną" – eremicką genezą zakonu. Wszak erem bielański (do dziś położony na skraju lesistego wzgórza) to Pustelnia Srebrnej Góry, a nieodległy erem w Rytwianach nosił nazwę Pustelni Złotego Lasu.

Renaissanceplastik, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", 3, 1990, s. 113–119; *Przeraźliwe echo trąby żałosnej do wieczności wzywającej. Śmierć w kulturze dawnej Polski od średniowiecza do końca XVIII wieku. Katalog wystawy pod kierunkiem Przemysława Mrozowskiego. 15 grudnia 2000–15 marca 2001. Zamek Królewski w Warszawie,* Warszawa 2000, s. 181, kat. IV 9 (oprac. P. Mrozowski).

[18] Hauschke, op. cit., kat. 78, tabl. 9, il. 248, 249.

[19] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* IV: *Miasto Kraków,* cz. II: *Kościoły i klasztory Śródmieścia,* z. 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 99. Bardzo dziękujemy Krzysztofowi J. Czyżewskiemu za zwrócenie uwagi na te dzieła.

[20] K.J. Czyżewski, *Barokizacja czy modernizacja? Przemiany katedry krakowskiej po Soborze Trydenckim,* [w:] *Barok i barokizacja. Materiały Sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3–4 XII 2004,* red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (Ars Vetus et Nova, 28), s. 47–50.

[21] J. Samek, *Res–imagines. Ze studiów nad rzemiosłem artystycznym czasów nowożytnych w Polsce (lata 1600–1800)*, „Rocznik Historii Sztuki", 8, 1970, s. 233–236.

Andrzej Betlej, Marek Walczak

NIEZNANE PROJEKTY ŚWIECZNIKÓW Z 1. POŁOWY XVII W. W ZBIORACH KLASZTORU KAMEDUŁÓW NA BIELANACH W KRAKOWIE

tekst: s. 319–324



1. Projekt świecznika, 1. poł. XVII w. Kraków, klasztor Kamedułów na Bielanach (fot. Andrzej Betlej)



2. Fragment il. 1 (fot. Marek Walczak)



3. Fragment il. 1 (fot. Marek Walczak)



4. Projekt podstawy świecznika, 1. poł. XVII w. Kraków, klasztor Kamedułów na Bielanach (fot. Andrzej Betlej)



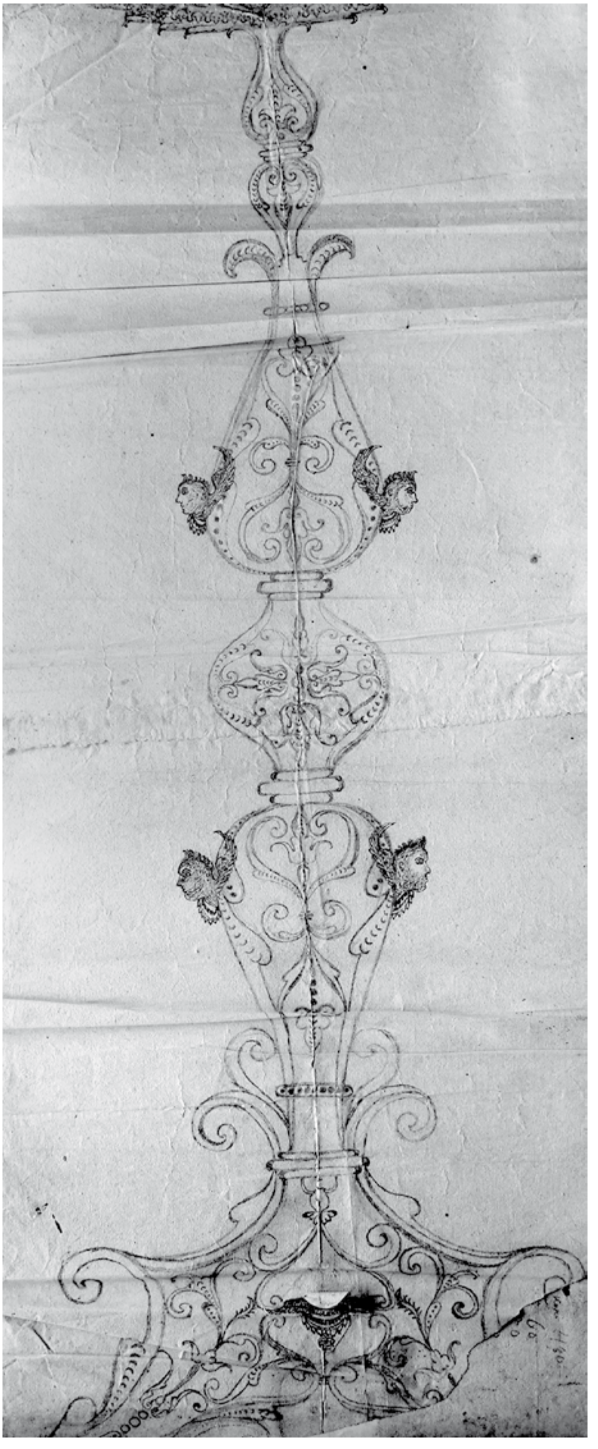
5. Projekt świecznika, 1. poł. XVII w. Kraków, klasztor Kamedułów na Bielanach (fot. Marek Walczak)



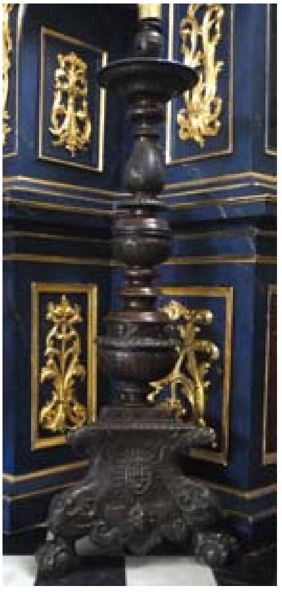
6. Fragment il. 5 (fot. Marek Walczak)



7. Fragment il. 5 (fot. Marek Walczak)



8. Projekt świecznika, 1. poł. XVII w. Kraków, klasztor Kamedułów na Bielanach (fot. Marek Walczak)



9–10. Świecznik – całość i podstawa, Melchior Nurmberger, Norymberga, 1598. Kraków, kościół Św. Barbary (fot. Andrzej Betlej)



MALOWNICZE ZAŚLUBINY KRÓLA SŁOŃCE Z INFANTKĄ MARIĄ TERESĄ

Wydarzenie to było bardzo głośne w całej ówczesnej Europie. W historiografii polskiej jego ślady odnajdujemy w biografiach Ludwika XIV oraz w monografiach dotyczących historii Francji i Hiszpanii. Znacznie więcej informacji przekazuje literatura hiszpańskojęzyczna, np. biografia Marii Teresy[1], a zwłaszcza źródła archiwalne. Wśród tych ostatnich znajdują się dwie relacje, jedna zachowana w Archivo General de Palacio[2], druga – publikowana – w rękopisie autorstwa Leonarda del Castillo przechowywanym w Biblioteca Nacional w Madrycie[3]. Charakteryzują się one nie tylko rzeczowością i barwnością przekazu, ale rzucają nowe światło na szczegóły dotyczące przebiegu uroczystości ślubnej oraz poprzedzających ją wydarzeń. Chodzi zwłaszcza o zakończenie walk na pograniczu hiszpańsko-francuskim w ramach wojny trzydziestoletniej (1618-1648).

Dopełnieniem relacji pisanych jest siedemnastowieczna ikonografia francuska. Na szczególną uwagę zasługuje trzecia z czternastu tapiserii należących do słynnej serii *L'Histoire du Roi*, wykonanej na zamówienie Ludwika XIV w latach 1665–1668 w Manufacture de Gobelins w Paryżu według projektu Charlesa Le Brun i Adama Fransa van der Meulen[4]. W Wersalu przetrwały dwa kartony do tej tapiserii: malowany przez André Simon Renard de Saint (dawniej wiązany z Antoine Mathieu)[5] oraz autorstwa Henri Testelina[6]. Dzieło Testelina, na przełomie XVII i XVIII w. zostało skopiowane przez malarza Laumosnier na zamówienie René de Froulay, księcia de Tessé, marszałka Francji, do jego rezydencji w Le Mans[7]. W 1728 r. dwie tkaniny związane z małżeństwem Ludwika XIV (poza Spotkaniem..., również *Ceremonię zaślubin w St. Jean de Luz*) rytował Edme Jeaurat.

Wszystkie wymienione przedstawienia określane zwykle jako *Spotkanie Ludwika XIV i Filipa IV na Wyspie Bażantów*, kojarzone są z zawarciem traktatu pirenejskiego w dniu 7 października 1659. W rzeczywistości prezentują one jedną z kluczowych scen z ciągu wydarzeń związanych z mariażem Ludwika XIV z Marią Teresą Austriaczką – ich pierwsze spotkanie dnia 9 czerwca 1660. Napis umieszczony w bordiurze gobelinu jasno określa przedstawienie jako ceremonię ratyfikacji traktatu pokojowego połączoną z przekazaniem infantki w ręce męża, poślubionego kilka dni wcześniej *per procura*. Uroczystość odbyła się w dniach 6-7 czerwca 1660 na Wyspie Bażantów (Ile des Faisans) leżącej pośrodku granicznej rzeki Bidasoa, pomiędzy hiszpańskim miastem Fuenterrabía i francuskim Hendaye. W tym samym miejscu kardynał Mazarini i Luis Méndoz de Haro y Sotomayor prowadzili

[1] *Tercer Centenario de la boda de Luis XIV con María Teresa de Austria, Exposición Conmemorativa*, Instituto Francés de España, Madrid 1960; P. García Louapre, *María Teresa de Austria, hija de Fernando IV y esposa de Luis XIV,* Madrid 2007.

[2] Madryt, Archivo General de Palacio, Sección Histórica, *Capitulaciones matrimoniales de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia (1660)*, caja 20, expediente 14.

[3] *Relación del casamiento de la señorita infanta de España, reina de Francia, doña María Teresa*, Fuenterrabía 1959.

[4] Paryż, Mobilier national, inw. GMTT 98/3, wełna, jedwab, nici złote i srebrne; 515 x 697 cm.

[5] Wersal, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV 1068.

[6] Wersal, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV 2090.

[7] Le Mans, Musée de Tessé, nr inw. LM 10.101.

wcześniej pertraktacje pokojowe i podpisali wspomniany traktat.

Pośrodku, otoczeni swymi dworami, Ludwik XIV i Filip IV podają sobie dłonie. Ich twarze odbijają się dyskretnie w lustrze pawilonu umieszczonego z tyłu. Tuż za postaciami monarchów stoją negocjatorzy pokoju pirenejskiego: po prawej Luis Méndoza de Haro (*nota bene* siostrzeniec słynnego faworyta Filipa IV, Gaspara de Guzmán, hrabiego-księcia de Olivares), po lewej kardynał Mazarini, reprezentujący Francję. W grupie francuskiej widać też matkę Ludwika XIV, królową Annę Austriaczkę (siostrę Filipa IV), brata króla, Filipa księcia orleańskiego, zwanego Monsieur, Armanda księcia Conti, księżną de Noailles (damę honorową królowej matki) oraz Antoine III de Gramont, francuskiego ambasadora nadzwyczajnego, który w Madrycie prosił o rękę Marii Teresy. Tuż za królem Hiszpanii, umieszczono jego córkę. Infantka wygląda tak, jak na portretach Diega de Velázquez: średniego wzrostu, o pięknej, jasnej cerze, z włosami blond sczesanymi z czoła, w trefionych lokach przybranych diademem ze szmaragdami, w krynolinie z białej satyny ozdobionej w talii agatami oraz diamentami. Najprawdopodobniej postać stojąca tuż za nią, to Velázquez. W dalszej kolejności Le Brun przedstawił: don Pasro de Aragón, kapitana Gwardii Burgońskiej oraz markizów de Aitona, de Malpica (wielkiego mistrza ceremonii), Eliche i hrabiego de Monterrey (dwaj ostatni byli synami Luisa Méndoz de Haro), don Fernanda Voves de Canto-Carrero, ministra stanu oraz hrabiego de Pimentel.

Fernando Checa powątpiewa w możliwość uwzględnienia Velázqueza na gobelinie twierdząc, że – choć należał do członków dworu królewskiego – nie mógł znaleźć się w elitarnym gronie otaczającym władców największych mocarstw ówczesnego świata[8]. Taka opinia nie wydaje się słuszna. Filip IV bardzo cenił swojego nadwornego malarza, mianował go także kwatermistrzem i powierzył zaplanowanie oprawy artystycznej uroczystości ślubnych połączonych z ratyfikacją traktatu pokojowego. Ponadto od 12 czerwca 1658 Velázquez nosił tytuł szlachecki i był członkiem prestiżowego Zakonu Santiago. Niewątpliwie zajmował na dworze królewskim pozycję wyjątkową, ciesząc się szczerą sympatią i zaufaniem zarówno Filipa IV, jak i jego rodziny. W odpowiedzialnym zadaniu nadania zaślubinom infantki stosownej oprawy artystycznej wspierał go José Nieto Velázquez, marszałek królowej, główny kierownik manufaktury tapiserii i prawdopodobnie krewny malarza. Właśnie jego postać, stojącą w otwartych na oścież drzwiach do pracowni, Velázquez namalował na słynnym obrazie *Las Meninas*.

Podobną funkcję jak Velázquez, ze strony francuskiej sprawował Charles le Brun, któremu zawdzięczamy dokumentacyjny przekaz ikonograficzny wydarzenia.

Na gobelinie uwieczniono jedynie niektóre postacie z licznego grona osób towarzyszących Ludwikowi XIV i Marii Teresie na Wyspie Bażantów. Dość wspomnieć, że orszak infantki, który wyruszył z Madrytu 15 kwietnia, prawie trzy miesiące przed datą ślubu, liczył kilkuset członków. Byli w nim m.in.: politycy, duchowni, dyplomaci, kronikarze (w tym Leonardo del Castillo), damy dworu, kucharze, kowale, kwatermistrzowie, medycy, cyrulicy, muzycy oraz zespół teatralny; wszyscy przemieszczali się z pomocą 88 wozów, 32 karoc, 900 osiodłanych mulic i dwóch tysięcy mułów[9]. Podobnie wyglądał orszak

[8] F. Checa, *Arte y diplomacia,* www.seacex.es/spsnish/Publicaciones/120/14_cortes_catalogo01.pdf, s. 163.

[9] L. Reyes, *Historia de la historia. Francia y España firman la paz de los Pirineos*, www.tiempodehoy.com/default.asp?publicacion_PK.

Ludwika XIV. Warto przypomnieć, że poza największymi ówczesnego świata, znalazł się w nim gaskoński szlachcic Charles de Batz Castelmore, hrabia D'Artagnan, kapitan muszkieterów Ludwika XIV, którego Aleksander Dumas (ojciec) uczyni jednym z głównych bohaterów swej słynnej trylogii.

Pawilon widoczny w głębi przedstawienia pełnił rolę sali konferencyjnej. Ponieważ znajdował się wewnątrz rozległego namiotu rozbitego pomiędzy dwoma słupami granicznymi (w tym namiocie rozgrywa się omawiana scena), nie posiadał zadaszenia, był podzielony na część francuską i hiszpańską, do obu prowadziły osobne drzwi. Również podział namiotu uwidoczniono poprzez ułożenie dywanów o odmiennych wzorach. Malarze-projektanci obu stron nakazali przygotować odmienne dekoracje złożone z tapiserii. Le Brun polecił rozwiesić tkaniny z cyklów: *Hannibal i Scypion, Historia Diany* oraz *Metamorfozy* Owidiusza. Velázquez zadecydował o użyciu czterech przedstawień z Apokalipsy. Wcześniej dekoracje te rozwieszano w miejscach, w których władcy zatrzymywali się na postój (np. w kościołach) podróżując na Wyspę Bażantów.

Przejdźmy do opisu wydarzeń, które doprowadziły do momentu uwiecznionego na gobelinie. Jak informował dekret króla Filipa IV z 11 listopada 1659, po szczęśliwym zakończeniu pertraktacji pokojowych i podpisaniu traktatu pirenejskiego, przez trzy doby w Madrycie trwały iluminacje i pokazy ogni sztucznych. Wkrótce rozpoczęto gorączkowe przygotowania do zaślubin, ponieważ postanowienia traktatu pokojowego zobowiązywały króla Hiszpanii do wydania infantki za jej francuskiego kuzyna. Zanim orszak Filipa IV dotarł na Wyspę Bażantów zatrzymywał się w wielu miejscach. W świetle relacji Leonarda del Castillo, pod koniec maja dwór hiszpański zawitał do San Sebastian, skąd w środę 2 czerwca Filip IV udał się wraz z córką do Fuenterrabía aby uczestniczyć w ślubie *per procura*; wieczorem wspólnie wysłuchali aktu rezygnacji Ludwika XIV z praw do korony hiszpańskiej. Nazajutrz, 3 czerwca[10], udali się do kościoła Santa María, gdzie oczekiwał ich biskup Pampeluny, Diego de Tejada, odziany w szaty pontyfikalne. Ceremonia ślubna miała stosowną oprawę z tapiserii zawieszonych na ścianach świątyni; przebiegła wedle sztywnej etykiety. Infantka cały czas znajdowała się po lewej stronie ojca, naprzeciwko, na taborecie krzyżakowym wyłożonym aksamitem w kolorze karmazynowym, siedział don Luis Méndoz de Haro reprezentujący Ludwika XIV. Przed złożeniem przysięgi małżeńskiej infantka zwróciła się do ojca o zgodę na wypowiedzenie sakramentalnego „tak". Wychodząc z kościoła Filip IV podtrzymał Marię Teresę pod rękę, prowadząc ją po swojej prawej stronie, a w karocy oddał córce honorowe miejsce. W piątek, 4 czerwca, król odwiedził córkę, tak jak to robił codziennie, tym razem jednak traktując ją jako królową Francji: przy pełnym kurtuazji powitaniu zdjął kapelusz z głowy. Tego samego dnia sekretarz pierwszego dworzanina króla Francji, pana de Créqui, wręczył Marii Teresie prezent ślubny od męża: skrzynkę z masy perłowej ozdobioną złotymi herbami. Znajdowały się w niej klejnoty o łącznej wartości czterystu tysięcy dukatów (12 pudełeczek ze złotymi, filigranowymi łańcuszkami, 6 zegarów meblowych, wysadzonych drogimi kamieniami: jeden diamentami i szmaragdami, drugi perłami i diamentami, trzeci rubinami i diamentami, czwarty diamentami i innymi kamieniami, piąty diamentami i wreszcie szósty rozmaitymi kamieniami –

[10] Błędną datę 2 czerwca podaje W. Magdziarz, *Ludwik XIV*, Wrocław 1991, s. 55.

każdy z zegarów przewiązano pozłacanym sznurem, ponadto pióra, kolczyki, bransolety, pierścionki i inne drobiazgi, wszystko bogato zdobione klejnotami). Po południu Filip IV i Maria Teresa udali się na Wyspę Bażantów, na którą dostali się na pokładzie bogato dekorowanej gondoli, holowane przez trzy inne łodzie. Po wylądowaniu weszli do namiotu od strony hiszpańskiej. Z drugiej strony zgromadzili się reprezentanci Francji: królowa matka, Anna Austriaczka, książę Orleanu, kardynał Mazarini oraz córka Gastona Orleańskiego (brata Ludwika XIII) – księżniczka de Orléans, zwana *La Grand Mademoiselle*. Po opuszczeniu namiotu przez osoby towarzyszące, Filip IV i Anna Austriaczka pozostali przez chwilę sami. Dla obojga był to moment szczególny, ponieważ spotkali się po raz pierwszy po czterdziestu sześciu latach, czyli od ślubu Anny z Ludwikiem XIII. Dopiero 6 czerwca doszło do oficjalnego spotkania nowożeńców, wcześniej Ludwik XIV obserwował swą żonę *incognito*. Gdy, po zakończeniu dwugodzinnego pobytu na Wyspie Bażantów, Filip IV i infantka wsiadali do łodzi, aby powrócić do Fuenterrabía, król Francji stał na brzegu Bidasoa z kapeluszem w ręku. Patrzył nieruchomo, nie czyniąc żadnych gestów należnych władcy obcego państwa. Kiedy jednak łódź ruszyła z miejsca, dosiadł konia i galopował wzdłuż rzeki, starając się utrzymywać równolegle z nią. W pewnej chwili stanął, ściągnął kapelusz z głowy i wpatrując się pilnie w Marię Teresę czynił gesty pozdrowienia. Następnego dnia, w środę 5 czerwca, oglądał swą żonę z ukrycia przez lunetę.

Relacjonując przebieg uroczystości w dniach 6 i 7 czerwca Leonardo del Castilla akcentuje kilka ważnych zjawisk: utworzenie umownej granicy na wyspie przebiegającej pośrodku rozstawionego namiotu, surowość dekoracji i ubiorów po stronie hiszpańskiej, przepych charakteryzujący otocznie Króla Słońce oraz powściągliwość w okazywaniu uczuć przez Filipa IV i jego świtę, będącą przeciwieństwem zachowania Ludwika XIV, jego matki i członków dworu francuskiego. W niedzielę, 6 czerwca, obaj królowie uścisnęli sobie dłonie i zamienili kilka słów, po czym zasiedli przy małym stoliku (sekretarzyku), podzielonym odpowiednio do podziału pawilonu i wyspy. Po obydwu stronach stołu odbywały się równolegle te same czynności. Gdy kardynał Mazarini położył na nim mszał, to samo uczynił patriarcha Indii, arcybiskup de Tiro na części hiszpańskiej. Zaraz potem majordomowie przynieśli monarchom poduszki, na których uklękli do modlitwy; duchowni modlili się wspólnie ze swoimi władcami. Według tego samego porządku odczytano punkty pokoju pirenejskiego, zaś Ludwik XIV i Filip IV zobowiązali się do przestrzegania ich składając przysięgę, na ręce Mazariniego (król Francji) i patriarchy Indii (król Hiszpanii).

Podczas uroczystości wnętrze namiotu po stronie francuskiej urządzono z wielkim przepychem, w odniesieniu do strojów uwidacznia się to w tapiserii. Według del Castillo ubrania noszone przez Francuzów różniły się od hiszpańskich szerokimi kołnierzami zakończonymi ostrymi szpicami oraz obfitością rozmaitych ozdób, zwłaszcza piór. Autor relacji odniósł nawet wrażanie, że po stronie francuskiej „panuje wiosna". Jazda francuska była ubrana w mundury ozdobione złotem i srebrem oraz pióropuszami przy kapeluszach, najwspanialsze hafty zdobiły stroje gwardzistów, których liczba przekraczała dwa i pół tysiąca; liberie paziów del Castillo określił jako „przesadnie eleganckie". Grzbiety królewskich rumaków pokrywały wspaniałe czapraki ze szkarłatu, pokryte złotymi haftami i obramione frędzlami ze srebra. Ludwik XIV miał na sobie strój i kapelusz obszyty perłami, zaś królowa

matka, chociaż wdowa, suknię usianą diamentami. Szaty Filipa IV były wprawdzie znacznie skromniejsze, ale ozdobione diamentem i jedną dużą perłą, której wartość – wedle szacunku del Castillo – przewyższała bogactwo strojów francuskich. Mimo to kronikarz dostrzegał rażące dysproporcje w splendorze otaczającym oba dwory.

Różnice uwidaczniały się także w zachowaniu przedstawicieli obu narodów. Francuzów cechowała spontaniczność, szczerość i bezpośredniość, jeżeli chodzi o Hiszpanów, świadkowie wydarzeń zgodnie akcentują sztywne maniery i surowość etykiety dworu Króla Planety oraz „pomnikowość" jego fizjonomii i gestów. Podczas spotkania z Anną Austriaczką, która w przypływie siostrzanych uczuć kilkakrotnie próbowała ucałować brata w policzki, ten konsekwentnie cofał się, poprzestając na położeniu dłoni na jej ramionach. Nie okazał głębokiego wzruszenia nawet w momencie tak szczególnym, jak ostateczne rozstanie z córką i przekazanie jej w ręce – dopiero co poznanego – męża. Być może, gdy Filip IV po raz trzeci błogosławił klęczącą przed nim Marię Teresę, w jego oczach ukazały się łzy[11]. Natomiast del Castillo zauważył, że przy pożegnaniu, gdy królowa chciała ucałować rękę ojca, ten wprawdzie przytulił ją do siebie, ale nie uronił ani jednej łzy. Płakali za to wszyscy świadkowie tej sceny, najbardziej królowa matka oraz Ludwik XIV.

Zachowanie teścia i jego dworu zaskakiwało króla Francji, który sam okazywał dużą swobodę w mowie i w gestach, w czym naśladowali go dworzanie. Kilkakrotnie przechodzili oni na stronę hiszpańską, podczas gdy Hiszpanie nigdy nie weszli na terytorium należące do Francuzów. Damy dworu Króla Słońce ciągnęły za ręce kawalerów, z typową dla siebie otwartością i zdecydowaniem. Podobno jeden z Francuzów będący krótkowidzem, wszedł na teren hiszpański z zamiarem pozdrowienia pewnej damy, ale przy bliższym kontakcie zorientował się, że stoi przed nim mężczyzna.

Karoca, którą królowa Francji podróżowała do Saint-Jean-de-Luz, gdzie 9 czerwca odbył się właściwy ślub[12], była wyłożona aksamitem w kolorze karmazynowym, bogato haftowanym. W drodze towarzyszyła jej teściowa (a zarazem ciotka), Ludwik XIV i kilka osób z dworu. Karocę eskortowali gwardziści ubrani „tak wspaniale, że wprost nie do wiary". Z granicy francuskiej król wysłał swemu teściowi trzy skrzynie obite aksamitem zawierające szpady, klejnoty i zegary, a Luisowi Méndoza de Haro ofiarował krótką szpadę i pierścień o wartości ośmiu tysięcy eskudo. Ze swej strony Filip IV wyprawił do nowożeńców hrabiego de Puñoenrostro; miał on zobaczyć jak czuje się nowo poślubiona oraz obdarować kardynała Mazariniego ośmioma diamentami o łącznej wartości dwudziestu tysięcy realów.

Tymczasem Maria Teresa długo nie potrafiła pogodzić się z rozłąką z ojcem i z Hiszpanią. Z tęsknoty wylała „morze łez", jakby przeczuwając, że we Francji czeka ją smutny los, który miał rażąco kontrastować z przepychem uroczystych zaślubin.

[11] Ibid.

[12] Scena uwzględniona w serii tapiserii królewskich oraz skopiowana przez E. Jeaurata.

Barbara Obtułowicz

MALOWNICZE ZAŚLUBINY KRÓLA SŁOŃCE Z INFANTKĄ MARIĄ TERESĄ

tekst: s. 325–329



Spotkanie Ludwika XIV i Filipa IV na Wyspie Bażantów w 1660 r. Paryż, Mobilier national

JERZY SZYMONOWICZ (SIEMIGINOWSKI) I JAN REISNER (RIESNER) – STYPENDYŚCI JANA III SOBIESKIEGO W RZYMIE

Dnia 7 czerwca 1681 papież Innocenty XI, na prośbę króla Jana III Sobieskiego, mianował protektorem Polski w kurii rzymskiej kardynała Carlo Barberiniego, potomka słynnego rodu, którego świetność przypadła na lata pontyfikatu Urbana VIII (Maffeo Barberini, 1623–1644). Nowy protektor Polski był synem bratanka Urbana VIII, Taddeo Barberiniego, jego stryjami byli kardynałowie Francesco i Antonio Barberini; sam Carlo, urodzony w 1630 r., uzyskał kapelusz kardynalski już w 1653 r., a godność protektora Polski sprawował do swej śmierci (1704).

Do zadań kardynała należało przedstawianie papieżowi i kolegium kardynalskiemu spraw, z którymi zwracał się władca państwa, którego kardynał był protektorem. On to na konsystorzach prezentował duchownych, wyznaczonych przez króla kandydatów na biskupów, on kierował do odpowiednich kongregacji prośby, z którymi zwracali się do niego król i dostojnicy kościelni, niekiedy też i dostojnicy świeccy. Miał więc wpływ na obsadę opactw i niektórych beneficjów kościelnych, przebieg procesów beatyfikacyjnych i kanonizacyjnych, wprowadzanie nowych zgromadzeń zakonnych oraz cały szereg spraw o mniejszym znaczeniu: prośby o przyspieszenie wysłania bulli, zwolnienie z opłat, dyspensy, opiekę nad osobami przebywającymi w Rzymie itp. Na pierwsze lata sprawowania godności protektora Polski przez Barberiniego przypadły zabiegi o zawarcie antytureckiego sojuszu polsko-cesarskiego, organizowanie przez papieża pomocy dla oblężonego przez Turków Wiednia, następnie tworzenie ligi świętej do kontynuowania walki z Imperium Ottomańskim. Sprawy te znalazły odzwierciedlenie w obfitej korespondencji, której znaczenie trudno jest przecenić dla dokładniejszego poznania okresu panowania Jana III i pierwszych lat panowania dynastii saskiej w Polsce, zwłaszcza dla poznania polityki kościelnej tych władców i ich stosunków z Rzymem.

Ta wielotomowa korespondencja przechowywana jest w Bibliotece Watykańskiej, w zespole „Barberini Latini". Na zbiór składają się między innymi listy pisane do Carlo Barberiniego z Polski oraz registry listów kardynała do różnych osobistości. Do tej pory z dokumentów tych korzystało niewielu historyków zajmujących się historią Polski. Przed wojną kilka listów opublikował ksiądz Leonard Pukianiec[1]. Współczesny historyk włoski Gaetano Platania w swych pracach dotyczących historii Polski drugiej połowy XVII i początków XVIII w., wykorzystał korespondencję z okresu protektoratu Barberiniego, ponadto wydał drukiem listy sekretarza Jana III, Tommaso Talentiego do kardynała Barberiniego z lat 1681–1693[2]. Publikacja ta, zawierająca materiały o dużej wartości dla historyków, jest do tej pory prawie niewykorzystana, chociaż jej znaczenie można porównać do „Pamiętni-

[1] L. Pukianiec, *Sobieski a Stolica Apostolska na tle wojny z Turcją (1683 –1684)*, „Studia Teologiczne", 9, 1937. W dodatku źródłowym autor opublikował list Jana III do królowej szwedzkiej Krystyny (s. 105–106), 3 listy sekretarza Jana III Tommaso Talentiego do kardynała Barberiniego (s. 131–133) oraz przemówienie Innocentego XI podczas zaprzysiężenia ligi w dniu 21 V 1684 (s. 138).

[2] *Polonia e Curia Romana. Corrispondenza del lucchese Tommaso Talenti segretario intimo del re di Polonia con Carlo Barberini protettore del regno (1681–1693),* a cura di Gaetano Platania, Viterbo 2004.

ków" Kazimierza Sarneckiego[3]. Ze zbioru „Barberini Latini" korzystała i korzysta edytorka korespondencji Opizio Pallaviciniego, nuncjusza w Polsce w latach 1680–1688, posługując się materiałami tam zawartymi jako nieocenionym źródłem dla wielu kwestii dotyczących stosunków Polski ze Stolicą Apostolską[4].

Jak wspomniano, do kardynała Barberiniego zwracano się również w sprawach o mniejszym znaczeniu. W listach, które adresował do niego sekretarz królewski Talenti, wyjaśniał szczegółowo życzenia i prośby króla w sposób mniej oficjalny niż czynił to sam monarcha. Dowiadujemy się z nich nie tylko o kulisach wielkiej polityki, obsady biskupstw, ważniejszych beneficjów kościelnych czy urzędów świeckich, ale również o życiu dworskim, podróżach króla, jego rozrywkach i problemach zdrowotnych. Nie sposób tu zresztą wymienić wszystkich spraw, które zostały poruszone w listach sekretarza królewskiego.

Jednym z ciekawszych wątków są zapisy ukazujące Jana III jako mecenasa, konesera sztuki i opiekuna artystów. Szczególnie bliską królowi dziedziną sztuki stało się malarstwo, Jan III nie tylko kolekcjonował obrazy, ale sprowadzał do Polski zagranicznych malarzy, otaczał opieką rodzimych artystów, nosił się również z zamiarem utworzenia szkoły dla początkujących malarzy. Zdawał sobie sprawę, że dla doskonalenia warsztatu i pogłębiania kultury artystycznej młodych adeptów sztuki ważny jest kontakt z najwybitniejszymi ośrodkami życia artystycznego, osobiste zapoznanie się z dziełami mistrzów. Rzym – główne centrum kultury barokowej w drugiej połowie XVII w. – stał się naturalnym miejscem, do którego polski monarcha postanowił wysłać dwóch młodych, dobrze zapowiadających się malarzy, by mogli doskonalić się w swym rzemiośle. Z zamiarem takim nosił się od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XVII w., plany zrealizował w 1681 r.

W ten sposób, wyjechali do Rzymu dwaj uzdolnieni młodzieńcy, których można nazwać królewskimi stypendystami: Jan Reisner (Riesner) i Jerzy Szymonowicz (Siemiginowski). Wyruszając otrzymali od monarchy list polecający do kardynała Barberiniego. Prosząc purpurata o opiekę nad swymi malarzami, król pisał, że z zamiarem wysłania ich do Rzymu nosił się już w czasie, gdy protektorem Polski był kardynał Pietro Vidoni[5]. Jan III pragnął, by jego podopieczni brali udział w zebraniach Akademii Artystów (*Accademie di Virtuosi*) i – podziwiając najlepsze obrazy – mogli doskonalić się w swej sztuce. Król prosił też kardynała o umożliwienie im kopiowania obrazów z własnej kolekcji[6]. Talenti w liście do kardynała z 12 XI 1681 nawiązującym do pisma królewskiego, dodawał że młodzi artyści są drodzy polskiemu władcy, który zna się na malarstwie, kocha i kolekcjonuje obrazy[7].

Prawdopodobnie monarcha zaopatrzył stypendystów w listy polecające adresowane

[3] K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje z lat 1691–1696*, wyd. J. Woliński, Wrocław 1958.

[4] *Acta Nuntiaturae Polonae, XXXIV: Opitius Pallavicini (1680–1688)*, 1–6, ed. M. Domin, Romae 1995–Cracoviae 2008.

[5] Kard. Pietro Vidoni był protektorem Polski w latach 1676–1681 (zm. 5 I 1681); na jego następcę król wybrał Barberiniego.

[6] List Jana III do kard. Barberiniego, Jaworów, 12 XI 1681, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini Latini (dalej cyt.: BAV, Barb. Lat.) 6622, f. 37r. – *Polonia e Curia Romana*, op. cit., s. 95, przypis 410. Kard. Barberini odziedziczył bogate zbiory sztuki po swym stryju, kard. Antonio Barberinim (1608–1671), znanym mecenasie.

[7] "Sua Maestà li porta affetto perché ama e conosce le pitture e ne fa scielta delle più rare" – *Polonia e Curia Romana*, op. cit., s. 94 –95.

do innych osobistości rzymskich. Tadeusz Mańkowski wspominał „o wysoko postawionym w hierarchii duchownej w Rzymie" kardynale Odescalchi[8]. Chodziło mu najpewniej o Liviusza Odescalchi, bratanka Innocentego XI (Benedykt Odescalchi), który jednak nie był kardynałem. Wbrew bowiem dotychczasowej praktyce kurii rzymskiej, papież Odescalchi był przeciwnikiem nepotyzmu i trzymał swego bratanka z dala od wpływu na politykę. Nie znaczy to jednak, że Jan III nie mógł zwrócić się do papieskiego bratanka z prośbą o opiekę nad malarzami. Wiadomo też, że w czasie pobytu w Rzymie stypendystami zajmował się też, przebywający na miejscu polski szlachcic, niejaki Marcin Berteski (*Berteschi*)[9].

Dwaj młodzi Polacy przybyli do Rzymu najprawdopodobniej w drugiej połowie grudnia 1681 lub w pierwszych dniach stycznia 1682 r. W każdym razie przebywali już od pewnego czasu w Rzymie, gdy zostali przyjęci przez kardynała Barberiniego i zaprezentowali mu królewskie pismo polecające, o czym Barberini poinformowal Jana III w liście z 14 stycznia 1682[10]. Kardynał polecił też, by młodym malarzom pokazano obrazy i rzeźby, które znajdowały się w jego pałacu i w pałacu jego brata, Maffeo Barberiniego, księcia Palestriny, tak by mogli dokonać wyboru dzieł, które zechcą skopiować.

W pierwszych dniach stycznia 1682 r., w Akademii św. Łukasza (*Accademia dei Pittori*) odbyło się zebranie, które zaszczycił swą obecnością Carlo Barberini jako protektor Akademii[11]. Na tym to posiedzeniu Jerzy Szymonowicz uzyskał I nagrodę[12]. Kardynał obejrzał rysunki dwóch młodych malarzy i w liście do króla wyraził przekonanie że studia w Rzymie przyniosą im duże korzyści. Młodszy z malarzy (Riesner) również uzyskał nagrodę, tym razem na posiedzeniu Akademii w październiku 1682 r.[13]

Przybysze kontynuowali swe studia i często gościli w galerii kardynała Barberiniego, kopiując znajdujące się tam obrazy. W lipcu 1682 r. mieli gotowych kilka kopii, które kardynał gotów był przy nadarzającej się okazji wysłać do Polski, by monarcha mógł się naocznie przekonać, jakie korzyści przynosi jego artystom pobyt w Rzymie. Okazja taka nadarzyła się we wrześniu 1682 r.: opat Mondini wysłał przygotowane obrazy do Wenecji, a stamtąd zabrali je do Polski muzycy, których król zaangażował do swej kapeli. Trzy skrzynie obra-

[8] T. Mańkowski, *Malarstwo na dworze Jana III*, „Biuletyn Historii Sztuki", 12, 1950, nr 1–4, s. 228. Mańkowski pisał o pobycie w Rzymie jedynie Siemiginowskiego, nie wspominał zaś Reisnera, co skorygowały późniejsze badania: M. Heydel, *Reisner (Rayzner, Reizner...) Jan,* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, VIII, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 293–294.

[9] W liście do Barberiniego z 15 I 1684 Jan III polecał kardynałowi Berteskiego: „Nel tempo che i due pittori Scimanovicz i Rizner hanno dimorato costì, hanno ricevuto molti piaceri dal Nobil Martino Berteschi Polacco, onde per far conoscere la sadisfattione che habbiamo delli medemi, assicuriamo Vostra Signoria Illustrissima che se si compiacerà accordar il suo gran patrocinio al istesso Nobile Berteschi, farà a noi un singolar favore" – BAV, Barb. Lat. 6622, f. 155r.

[10] BAV, Barb. Lat. 6649, f. 89r-v.

[11] Początki Akademii św. Łukasza (Pontificia Accademia di s. Luca) sięgają 2. poł. XIV w.; w 2. poł. XVI w. została zorganizowana na nowo. W skład Akademii wchodzili artyści zajmujący się malarstwem, rzeźbą, architekturą; członkowie dzielili się na wybranych za zasługi *(di merito)* i na honorowych; na ich czele stał prezydent. Liczba członków wybranych za zasługi była ograniczona do dwunastu w poszczególnych dziedzinach, nieograniczona była liczba członków honorowych. Protektorem Akademii był zawsze jeden z kardynałów – G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840, I, s. 49–51.

[12] Mańkowski wspomniał że „najwcześniejsze ze znanych prac Szymonowicza to jego rysunki z czasów studiów rzymskich, które przyniosły mu odznaczenie". Również miedzioryty z dzieł Lazzaro Baldi pochodzą z czasu jego pobytu w Rzymie w 1682 r. – Mańkowski, op. cit., s. 230.

[13] BAV, Barb. Lat. 6650, f. 25v.

zów i mozaik dotarły do rąk królewskich dopiero w styczniu 1683 r.; szczególny zachwyt Jana III wywołała kopia obrazu Guido Reniego, przedstawiająca św. Magdalenę[14].

W połowie 1682 r. król nosił się z zamiarem odwołania swych malarzy, ale we wrześniu zadecydował, że przedłuży ich pobyt w Rzymie do stycznia 1683 r. Pragnął bowiem, by jakiś architekt teatralny zapoznał ich z problemami perspektywy i maszyn scenicznych. Malarze zwrócili się do Barberiniego z prośbą o umożliwienie kontaktu z inżynierem Pietro del Po. Inżynier, co prawda zgodził się przyjąć Polaków na naukę, ale za dobrą opłatą, i tylko dlatego, że byli cudzoziemcami. Kardynał Barberini poinformował o tych warunkach Talentiego, oferując jednocześnie pomoc własnego architekta. Nie był jednak pewien czy jego architekt mógłby wiele nauczyć malarzy, gdyż – jak dodał – sztuka perspektywy i machin scenicznych jest dziedziną posiadającą swoją specyfikę[15]. Jan III gotów był szczodrze obdarzyć inżyniera del Po, jednakże musiał zmienić plany, gdyż już w połowie grudnia 1682 r. wezwał stypendystów, by na początku stycznia wyruszyli w drogę powrotną.

Nie znamy dokładnej daty wyjazdu malarzy z Rzymu; jeszcze 9 stycznia przebywali w Rzymie czekając na paszporty i pieniądze na podróż. Prawdopodobnie w drodze powrotnej zatrzymali się we Florencji, bowiem życzeniem króla było, by zobaczyli „ciò che vi è di buono in quella città"[16]. Możliwe również, że jakiś czas, dla pogłębienia studiów, przebywali w Lombardii[17]. Na pewno zatrzymali się dłuższą chwilę w Wenecji, gdzie czekali na nadejście dwóch skrzyń ze skopiowanymi obrazami, które jeszcze z Rzymu wysłali do Pesaro, skąd drogą morską miały dotrzeć do Wenecji; stało się to w pierwszej połowie kwietnia 1683 r. Po odebraniu przesyłki młodzi artyści stwierdzili, że jedna ze skrzyń została w czasie rejsu otwarta: brakowało dwóch obrazy określonych „belli assai", a inne przedmioty znajdowały się w bardzo złym stanie. Malarze natychmiast interweniowali u właściciela statku, który usprawiedliwiał się wydarzeniami w podróży. Z powodu niebezpieczeństwa, w jakim znalazł się statek, cały ładunek musiano przenieść na komorę celną w Rimini, gdzie skrzynię otwarto – wtedy najprawdopodobniej bezprawnie wyjęto wspomniane obrazy.

Poszkodowani Riesner i Siemiginowski zwrócili się do kardynała Barberiniego, prosząc go o wsparcie w odzyskaniu zaginionych obrazów. Carlo Barberini interweniował u kardynała Lorenzo Raggiego, legata w Romanii, który natychmiast kazał uwięzić poborcę ceł (*gabelliere*) z Rimini i wszcząć przeciw niemu proces. Niestety, okazało się, że malarze

[14] Talenti, sekreatrz króla, pisał 27 I 1683 do kard. Barberini: „Erano (...) giunte qua le tre casse de' quadri e mosaici spedite di costì per mare, e solo devo dire a Vostra Eminenza (...) che la Maestà Sua non si puol abastanza saziare d'ammirare la copia della Madalena, fatta dai suoi pittori" – *Polonia e Curia Romana*, op. cit., s. 169.

[15] Kard. Barberini do Talentiego w liście z 10 X 1682 pisał m.in.: „I pittori che son qui mi ricercorno di passar qualch'uffizio con un tal Pietro del Po, primario ingegniere dei Tartari (sic!), né io lasci di farlo subito con trovar dispositione d'insegnarli come forastieri, poiché per altro non si sarebbe indotto, ma si dichiarò di voler buona mercede (...). Se vorranno essere dal mio architetto, che non è degl'inferiori, io farò che sia fatto loro ogni cortesia, ma essendo la professione delle prospettive e delle machine una particolare intelligenza, io non so se potrà essere del profitto (...); con tutto ciò io mi offerirò loro, perché riconoschino la premura, che ho che Sua Maestà resti servita. Intanto seguitano lo studio e di continuo si trattengono a copiare li miei quadri." – BAV, Barb. Lat. 6650, f. 23 r.

[16] W liście z 9 IX 1682 Talenti prosił kardynała m.in. o zaopatrzenie malarzy królewskich w listy polecające do Florencji – BAV, Barb. Lat. 6655, f. 165v; *Polonia e Curia Romana*, op. cit., s. 145.

[17] O zamiarze zatrzymania się w Lombardii malarze wspomnieli kardynałowi przed wyjazdem – zob. list kard. Barberiniego do Talentiego z 9 I 1683 – BAV, Barb. Lat. 6650, f. 41v.

nie dopełnili formalności ani przy pakowaniu skrzyń, ani przy ich otwieraniu w Wenecji i niemożliwe było udowodnienie winy urzędnikowi[18]. Zaginionych obrazów nie odnaleziono. Nie wiadomo kiedy malarze wyjechali z Wenecji, czy po nadejściu bagaży bawili tam jeszcze przez jakiś czas. Być może wysłuchali rady kardynała Barberiniego i u miejscowego architekta pobrali kilka lekcji, których nie zdążył udzielić im w Rzymie inżynier del Po.

Roczny pobyt w centrum barokowej kultury, możliwość zwiedzania budowli rzymskich, kopiowania arcydzieł sztuki malarskiej i rzeźby z tamtejszych zbiorów, a wreszcie kontakty ze środowiskiem artystycznym papieskiej stolicy, wszechstronnie wzbogaciły młodych polskich artystów, przyczyniły się do ich rozwoju artystycznego i pomogły w dalszej karierze na dworze królewskim[19].

Powyższy szkic, oparty jedynie na materiałach z ograniczonego zespołu dokumentów, jednostronnie przedstawia pobyt stypendystów Jana III we Włoszech. Tym niemniej wnosi wiele szczegółów zarówno do samej podróży, jak i do zainteresowań artystycznych króla. Pozwala również żywić nadzieję, że szczegółowe badania, tak w instytucjach rzymskich, jak i w innych miastach Włoch, dostarczą kolejnych informacji. W bibliotekach włoskich wciąż znajduje się wiele poloników; jedynie część została wykorzystana, wiele czeka na odkrycie i szczegółową analizę.

[18] List kard. Barberiniego do Talentiego z 3 VI 1683 – BAV, Barb. Lat. 6650 f. 80v –81r.

[19] O wpływach włoskich w malarstwie Szymonowicza zob. Mańkowski, op. cit., s. 230–231; M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, passim.

Giorgio Szymonowicz (Siemiginowski) e Giovanni Reisner (Riesner) – borsisti di Giovanni III Sobieski a Roma
(Compendio)

Il re Giovanni III Sobieski, intenditore dell'arte, nonché collezionista, fu altresì mecenate di giovani talenti. Alla fine dell'anno 1681 mandò a proprie spese a Roma due giovani pittori: Giorgio Szymonowicz (Siemiginowski) e Giovanni Reisner (Riesner). Il re agognava acché, durante il loro soggiorno nella Città Eterna, approfondissero la propria cultura artistica e perfezionassero la tecnica. Il monarcha fornì loro lettere raccomandatorie a illustri personalità, tra cui al protettore della Polonia, il cardinale Carlo Barberini. L'autrice ha provato, sulla base del materiale epistolare, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, di riprodurre i più importanti eventi del soggiorno dei giovani pittori a Roma.

KRAKOWSKIE KARMELITANKI BOSE I KULT OBRAZU ŚW. JÓZEFA, WSPÓŁPATRONA KOŚCIOŁA ŚW. MARCINA

Czterysta lat temu z inicjatywy karmelitów bosych z klasztoru Niepokalanego Poczęcia NMP za Bramą Mikołajską w Krakowi doszło do sprowadzenia karmelitanek bosych do Polski i ufundowania tu pierwszego ich klasztoru. Siłą sprawczą przedsięwzięcia był ks. Sebastian Nuceryn, katedralny kaznodzieja i doktor Pisma Świętego[1]. Zasłużył się on przekładem z języka włoskiego życiorysu św. Teresy od Jezusa, reformatorki zakonu karmelitańskiego (wyd. Kraków 1608)[2], a następnie, również z włoskiego – zasadniczych pism Mistyczki[3]. Realizatorką sprowadzenia karmelitanek z Niderlandów hiszpańskich była Konstancja z Myszkowskich Bużeńska (Burzyńska) z Mirowa, starościna dobczycka i brzeźnicka[4]. W kilka lat później, w 1618 r., starościna przywdziała habit karmelitański i – jako s. Beata Konstancja od św. Józefa – osiadła w klasztorze. Dnia 26 maja 1612 przybyły do Krakowa, pod opieką o. Sebastiana od św. Franciszka, zastępcy przeora klasztoru w Lowanium, siostry fundatorki: z Brukseli – Maria od Trójcy Św., z Mons – Małgorzata od Jezusa i Teresa od Jezusa, z Lowanium – Krystyna od św. Michała[5]. Początki fundacji obfitowały w rozmaite trudności, siostry nie miały własnej siedziby, ponadto żyły skromniej niż przewidywała reguła zakonna[6]. Przez kilka tygodni mieszkały w klasztorze SS. Klarysek przy kościele Św. Andrzeja, a następnie w zakupionej przez Mikołaja Zebrzydowskiego, wojewodę krakowskiego, kamienicy przy ul. Grodzkiej, naprzeciw kościoła św. Marcina. Z biegiem czasu otrzymały lokalności przy tej ulicy oraz stary kościół św. Marcina, przy którym znajdowała się fundacja kardynała Bernarda Maciejowskiego dla księży emerytów[7].

---

* W tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność i wielkie uznanie Szanownej i Drogiej Pani Dr Magdalenie Piwockiej za wszelką pomoc i rozliczne przejawy Jej szlachetnego charakteru. Równocześnie – pisząc także w imieniu klasztoru Karmelitów Bosych w Czernej – chcę podkreślić, a zarazem podziękować za ogromny wkład pracy, jaki wniosła do prac związanych z koronacją w 1988 r. papieskimi koronami łaskami słynącego obrazy Matki Boskiej w Czernej. Nie do przecenienia pozostaje Jej zaangażowanie w przygotowanie dokumentacji konserwatorskiej obrazu, lecz również warte zapamiętania pozostaną prace związane z projektowaniem i wykonaniem koron.

[1] H. Barycz, *Nucerinus Sebastian*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 23, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978 s. 406.

[2] *Żywot S. Teressy zakonu Karmelitów y Karmelitanek Bosych fundatorki*…, Kraków 1608 – K. Estreicher, *Bibliografia staropolska*, 23, Kraków 1910, s. 206.

[3] [Teresa św. od Jezusa], *Księgi Duchowne Świętej Matki Teresy od Pana Jezusa* (…) *z włoskiego na polskie częścią przez W. X Sebastiana Nucerina* (…) *częścią przez Oycow tegoż zakonu przełożone. Na dwa tomy rozdzielone*…, Kraków 1664–1665 – Estreicher, op. cit., 31, Kraków 1936, s. 106.

[4] *Klasztory Karmelitanek Bosych w Polsce, na Litwie i Rusi. Ich początek, rozwój i tułactwo w czasie rozruchów wojennych XVII w., 4: Kraków. Klasztor św. Marcina*, wyd. o. Rafał Kalinowski OCD, Kraków 1904, s. 5 [dalej jako: *Kronika klasztoru*]; Kraków, Archiwum Karmelitanek Bosych na Wesołej [dalej jako: AKBK], sygn. 38, *Księga czynszów konwentu św. Marcina, napisana w R.P. 1756*, k. 10; *Żywot Wielebney Matki Beaty Konstancyi od św. Józefa* [Bużeńskiej], [w:] Filip od Trójcy Świętej OCD, *Ozdoba Karmelu zakonnego*… cz. 3, Kraków 1747, s. 167–178 – Estreicher, op. cit., 16, Kraków 1898, s. 217.

[5] *Kronika klasztoru*, s. 8; C. Gil OCD, *Słownik polskich Karmelitanek Bosych 1612–1914*, Kraków 1999, s. 13–16.

[6] K. Targosz, *Piórem zakonnicy*, Kraków 200, s. 83–84.

[7] B.J. Wanat OCD, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979, s. 628; *Kronika klasztoru*, s. 18–24; J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa, 2: Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984, s. 292.

Po przeprowadzeniu – przy pomocy karmelitów i Zebrzydowskiego[8] – wszystkich transakcji z kapitułami diecezji gnieźnieńskiej i krakowskiej, szpital dla księży emerytów przeniesiono do kamienicy zajmowanej chwilowo przez karmelitanki, a siostry w dniu 7 sierpnia 1618 wprowadziły się do uzyskanej nieruchomości. Tutaj – pomimo protestów usytułowanych po sąsiedzku klarysek – powstały budynki nowego zgromadzenia[9]. Pod kierunkiem architekta królewskiego Giovanniego Trevano, w latach 1620–1621 wzniesiono nowy klasztor za 23 000 zł, a następnie – w latach 1638–1644 – nowy kościół (il. 1) za sumę 30 000 zł[10]. Jego pierwotne wezwanie powiększono o patronat św. Józefa, którego kult krzewiła reformatorka Karmelu, matki-fundatorki z Niderlandów, a wreszcie karmelici prowicji polskiej[11]. Konsekracji świątyni wraz z ołtarzam wzniesionym kosztem 600 zł dokonał biskup krakowski Piotr Gembicki w dniu 24 kwietnia 1644[12]. Część kosztów budowy kościoła (10 000 zł) pokryto z posagu s. Teresy Marii od św. Józefa, na świecie Marii Klary von Wittelsbach, księżniczki bawarskiej[13]. Ofiary na ten cel złożyli również: s. Beata Konstancja Bużeńska – 6 923 zł, ks. Sebastian Nuceryn – 6 000 oraz panna Urszula Meyerin, Niemka z dworu królewskiego – 6 000 zł[14].

Murowany, jednonawowy kościół, zbudowany na rzucie prostokąta, powstał według planu zatwierdzonego 14 stycznia 1622 przez Definitorium Generalne w Rzymie dla polskiej prowincji karmelitów bosych pw. Ducha Św.[15] Fasadę typu Il Gesu zmodyfikowano w duchu karmelitańskiego budownictwa, bezpośrednio wzorując na rzymskiej świątyni Santa Maria della Scala. Przestrzeń sakralną wnętrza stanowi prostokątna, trójprzęsłowa nawa z trzema parami wnęk arkadowych, przeznaczonych na boczne ołtarze oraz jednoprzęsłowe, zamknięte prostą ścianą, prezbiterium, oddzielone balustradą od nawy. Ściany

[8] Jego, i Doroty Herburtówny córka, Gryzelda (1590–1652) wstąpiła 1 XI 1614 do karmelitanek bosych otrzymując habit i nowe imię Teresy od Wszystkich Świętych. Śluby zakonne złożyła 8 XI 1615. Przez kilka lat pełniła w klasztorze urząd podprzeoryszy, a w latach 1627–1630 – przeoryszy klasztoru. Zob. Kraków, Biblioteka SS. Karmelitanek Bosych [dalej jako: Bibl. Wes.], rkps 253, *Xięgi w których są krotko opisane żywoty*, s. 331–360; Gil, op. cit., s. 21–22.

[9] Targosz, op. cit., s. 84–85.

[10] *Kronika klasztoru*, s. 24, 47; Wanat, op. cit., s. 627.

[11] C. Gil OCD, *Historia Karmelu Terezjańskiego*, Kraków 2002, s. 185–191.

[12] *Kronika klasztoru*, s. 48–49; P.H. Pruszcz, *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa*…, Kraków 1745, s. 119.

[13] Córka Ferdynanda von Wittelsbach, pfalzgrafa reńskiego i Marii von Pettebeck. Osierocona w dzieciństwie, od 1618 r. wychowywała się w Warszawie na dworze swojej kuzynki Konstancji, żony króla Zygmunta III Wazy. Do Karmelu wstąpiła w Krakowie, 21 II 1634 otrzymała habit. Po odbytym przykładnie nowicjacie 21 II 1635 złożyła profesję zakonną. Przed profesją zabezpieczyła na dobrach ziemskich 26 000 zł na utrzymanie klasztoru, 10 000 zł przeznaczyła na budowę kościoła, 5 000 zł na argenteria kościelne sprowadzone z Augsburga (6 lichtarzy, 2 kielichy, wieczną lampę do kościoła, krzyż i trybularz) oraz 3 500 fl. na cyborium hebanowe, wyłożone wewnątrz tabernakulum srebrną, pozłacaną blachą i ze srebrnymi statuami na zewnątrz. Zob. AKBK, sygn. 38, *Księga czynszów klasztoru św. Marcina napisana w R. P. 1756,* s. 265; Gil, *Słownik*…, s. 31–32; J. Żmudziński, *Fundacje artystyczne księżniczki bawarskiej Marii Klary Wittelsbach, w zakonie siostry Teresy Marii od św. Józefa (1608–1652)*…, [w:] „Folia Historica Cracoviensia", 10, Kraków 2004, s. 527–538.

[14] AKBK, sygn. 38, *Księga czynszów*, s. 265. Dar Urszuli Meyerin potwierdza jej poparcie dla różnych – nie tylko jezuickich – instytucji kościelnych w Polsce – W. Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismundus III. von Polen*, 3, Wien 2009, s. 1879.

[15] *Acta Definitorii Generalis OCD Congregationis S. Eliae*, I: (1605–1658), oprac. A. Fortes OCD, [w:] *Monumenta Historica Carmeli Teresiani*, Subsidia 3, Romae 1985, s. 23, 674–675 (*Ordinatio de constructione ecclesiarum et conventuum*); Wanat, op. cit. s. 93–99, 628; M. Brykowska, *Architektura karmelitów bosych w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1991, s. 81–89; P. Maliszewski, *Kościół ewangelicki, dawniej karmelitanek bosych p.w. św. Marcina,* [w:] *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościoły i klasztory Śródmieścia*, 2, Warszawa 1978, s. 29–32.

nawy i prezbiterium porządkują architektoniczne podziały o podwójnych pilastrach jońskich z girlandami i puttami, podtrzymującymi belkowanie z obiegającym wnętrze profilowanym gzymsem kostkowym oraz gurty sklepienia kolebkowego z lunetami oddzielające poszczególne przęsła. Dekorację sklepienia stanowi sztukateria z geometrycznych motywów z profilowanymi obramieniami, charakterystyczna dla karmelitańskiej architektury pierwszej połowy XVII w.

W chwili konsekracji w 1644 r. świątynia posiadała tylko główny ołtarz z wizerunkiem św. Marcina – obrazem pochodzącym z poprzedniej, gotyckiej świątyni. Marmurowy portal do kościoła zaopatrzony w drzwi obite żelazną blachą za 1 134 zł wstawiono w 1648 r.[16] W 1650 r. kronikarka odnotowała, że w nawie „stanęły dwa ołtarze Najświętszej Maryi Panny i św. N.O. Józefa. Koszt na te dała pani Piotrow[czykowa] 2 000 zł"[17]. W 1654 r. zbudowano nowy, architektoniczny ołtarz główny za sumę 3 500 zł; 2 000 pochodziły z posagu s. Teresy Rozalii od Jezusa Maryi (Kingi Ligęzianki), reszta z ofiar starościny Lelowskiej (800 zł) i Zofii Księskiej, pisarzowej grodzkiej krakowskiej (600 zł)[18]. Ołtarz główny i dwa boczne wykonano prawdopodobnie w tym samym, krakowskim warsztacie snycerskim. Fundatorką ołtarzy bocznych była znana i zasłużona dla Krakowa Anna Teresa z Pernusów Piotrkowczykowa, żona Andrzeja Piotrkowczyka, profesora Akademii Krakowskiej i cenionego drukarza[19]. Córka jej, Katarzyna, w osiemnastym roku życia dnia 11 kwietnia 1647 wstąpiła do tutejszego klasztoru; 23 kwietnia wraz z habitem otrzymała imię s. Teresy Anny od św. Józefa, zaś po odbyciu nowicjatu 23 kwietnia 1648 złożyła śluby zakonne[20]. W klasztorze zdobyła uznanie i wielki szacunek dla swej roztropności, zdolności organizacyjnych i karności. Pełniła urzędy radnej, podprzeoryszy i – przez pięć kadencji – przełożonej[21]. Zmarła w opinii świętości 30 stycznia 1701[22]. Kronikarka klasztoru w jej – pisanej ex post – biografii, odnotowała, że matka s. Teresy Anny od św. Józefa „zostawszy wdową dała ksiąg kościelnych za dwa tysiące [zł], aby sprzedawszy je, sprawili ołtarze w kościele, co się tak stało. Dwa sprawiono: Panny Najświętszej i św. Matki naszej Teresy i niektóre obrazki piękne i religijne ofiarowała konwentowi naszemu. Niech jej Pan Bóg wiecznie nagrodzi"[23].

Informacja ta nieco różni się od zapisu z 1650 r. wzmiankującego św. Józefa jako patro-

[16] *Kronika klasztoru*, s. 55.

[17] AKBK, rkps 38, *Księga czynszów*, k. 265.

[18] AKBK, rkps 38, *Księga czynszów*…, k. 265.

[19] Córka Mikołaja Pernusa, rajcy krakowskiego. W 1624 r. poślubiła Andrzeja Piotrowczyka, który w 1630 r. zakupił dom „Pod Wiewiórką", przy ul. Floriańskiej i umieścił w nim drukarnię, w której w latach 1620–1645 wytłoczono ponad 360 druków. Od śmierci męża w 1645 r. do 1666 r. sama prowadziła drukarnię, podpisując wydawnictwa: „Wdowa i Dziedzice Andrzeja Piotrkowczyka". Piotrkowczykowie mieli sześcioro dzieci, z pięciu córek, dwie (Barbara i Agnieszka) wstąpiły do Zakonu Dominikanek, a Katarzyna – do karmelitanek bosych. Zob. W. Ptak–Korbel, Z. Wawrykiewicz, *Piotrkowczykowa z Pernusów Anna Teresa (zm. 1672), Polski Słownik Biograficzny,* 26, Wrocław– Kraków–Warszawa 1981, s.444–445; *Piotrowszczykowie*, [w:], *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław 1971, szp. 1843–1845.

[20] *Kronika klasztoru*, s. 152–153; Gil, *Słownik*…, s. 35–36.

[21] Bibl. Wes., rkps 264, *Księgi w których się piszą elekcje i insze akta kapitulne klasztoru krakowskiego s. Marcina Karmelitanek Bosych Roku Panskiego 1630*, k. 45, 46, 49, 54, 56–57, 60, 62, 65–66, 70, 72–74, 76; Gil, *Słownik*…, s. 35–36.

[22] *Kronika klasztoru*, s. 163, 217.

[23] Ibid., s. 153.

na jednego z ołtarzy. Omyłkowy zapis został spowodowany zarówno przeciągnięciem w czasie realizacji przyjętej fundacji, wypadkami historycznymi i – częściowo z nich wynikającymi – kolejnymi zmianami w kościele, w konsekwencji kronikarka mogła połączyć w jednym zapisie kilku fundacji Anny Piotrkowczykowej. Najpierw, z powodu zarazy w Krakowie w 1652 r., siostry ratując życia wyjechały do Kielc[24]; następnie potop szwedzki zmusił je do ucieczki do Pragi. Krakowski klasztor uległ znacznemu zniszczeniu, zrabowany przez szwedzką armię[25]. Dopiero 2 maja 1658, zgromadzenie wprowadziło się do klasztoru odbudowanego pod nadzorem o. Bernardyna od Dzieciątka Jezus, przeora klasztoru w Czernej[26]. Również kościół ŚŚ. Marcina i Józefa uległ zniszczeniu i profanacji; w okresie remontu Msze św. odprawiane były na terenie klasztoru (w chórze zakonnym, refektarzu lub korytarzach)[27]. Po zakończeniu prac, w czasie których m.in. wyremontowano kościół i tabernakulum za sumę 9 003 zł 30 gr, krakowski biskup pomocniczy Mikołaj Oborski w niedzielę (?) 1658 r. w ramach rekonciliacji ponowił konsekrację: poświęcił wyremontowaną świątynię oraz odprawił w niej Mszę św.[28] W 1659 r. położono w kościele marmurową posadzkę; pieniądze na ten cel oraz inne ozdoby z marmuru (810 zł) ofiarowała starościna lelowska i Zofia Księska[29]. Ta ostatnia dobrodziejka pokryła koszty (330 zł) wykonania nowej ambony w 1680 r.[30] W 1697 r. pod kierunkiem o. Szymona Frezera, przeora klasztoru św. Michała, nad wejściem do świątyni zbudowano snycerskiej roboty chór muzyczny przeznaczony dla kapeli[31].

Wcześniej, w 1685 r. postawiono dwa dalsze boczne ołtarze św. Teresy od Jezusa i bł. Jana od Krzyża, konsekrowane 18 lipca 1686 przez biskupa Mikołaja Oborskiego[32]. Odpowiedni fundusz (2 000) na ten cel przeznaczyła Anna Piotrkowczykowa, przed śmiercią w 1672 r. deponując pieniądze u swojej córki s. Teresy Anny, ówczesnej przeoryszy klasztoru[33]. Ołtarz św. Józefa wcześniej ufundowany przez Piotrkowczykową, albo został ukończony dopiero po potopie szwedzkim, albo wymagał daleko idącego remontu, gdyż przed 1667 r. ofertę jego wyposażenia i wyzłocenia zgłosił ks. Andrzej z Biecza, proboszcz i kapelan Szpitala (Domu Opieki) św. Marcina dla chorych kapłanów. Kronikarka klasztoru odnotowała: „tegoż roku 1667 wystawiony jest w naszym kościele ołtarz św. Józefa Oblubieńca i stróża Panny Przenajświętszej kosztem i nakładem jednego pobożnego kapłana, który niekiedy był proboszczem kapłanów chorych szpitala św. Marcina, zwanego X. Andrzeja Bicensis. Ten od dawnego czasu zamyślał ten dobry uczynek wykonać, jeszcze przedtem, niż Szwedzi byli do Polski przybyli; zamysł jednak jego nie przyszedł do skutku, aż w roku wyżej mianowanym. Natenczas był

[24] Targosz, op. cit., 269–270.

[25] *Kronika klasztoru*, s. 64–89; Targosz, op. cit. s. 199–204, 230–233.

[26] *Kronika klasztoru*, s. 103.

[27] AKBK, sygn. 38, *Księga czynszów*…, s. 266.

[28] *Kronika klasztoru*, s. 105.

[29] Ibid., s. 106.

[30] AKBK, rkps 38, *Księga czynszów*, s. 266.

[31] Ibid., s. 266.

[32] J. Kracik, *Konsekracje kościołów i ołtarzy w diecezji krakowskiej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przeszłość", 61, 1984, s. 134.

[33] AKBK, rkps 38, *Księga czynszów*, s. 266.

altarystą Panny Maryi w Rynku krakowskim i bardzo już chory, dał mu przecie pociechę Pan Bóg, że przy tym ołtarzu miał Mszę św. kilka razy i z wielką pociechą na cześć św. Józefa. Kosztuje ten ołtarz ze wszystkim złotych 832"[34]. Informacja powtarza się w zapisach z 1756 r., uzupełnionych danymi z zaginionej dziś księgi dochodów i wydatków klasztoru: „wystawiony ołtarz św. Józefa, wyzłocony kosztem pobożnego księdza Andrzeja Biecensa, proboszcza szpitala kapłanów chorych, [który] dał na to 832 fl. Za obraz zł. 80. Od dnia 15 grudnia do 19 marca [1667] robota stanęła"[35]. Notatka potwierdzałaby przypuszczenie, że ołtarz fundacji Anny Piotrowczykowej, po znacznym zniszczeniu przez okupujących klasztor Szwedów, został zrefundowany i wyzłocony kosztem ks. Andrzeja z Biecza.

Karmelitanki bose, za wzorem i przykładem swej świętej Matki, Teresy od Jezusa[36], oddały pod opiekę św. Józefa swój pierwszy klasztor na ziemiach Polski. Intensywnie rozwijały jego kult zarówno w życiu klasztornym, jak i – za pośrednictwem wyposażenia – na zewnątrz, postępując za przykładem krakowskich karmelitów. Klasztor przy ul Grodzkiej znajdował się pod jurysdykcją prowincjała karmelitów bosych. Opiekę duchową i materialną sprawowali nad nim przełożeni z męskiego zgromadzenia przy pobliskim kościele śś. Michała i Józefa. Świadczy o tym kronika karmelitanek bosych, wykazy spowiedników, księga elekcyjna klasztoru oraz Piotr Hiacynt Pruszcz: „ojcowie karmelici bosi Msze św. tu odprawują i sakramenta święte im administrują"[37]. W latach 1665–1670 przeorem klasztoru św. Michała i opiekunem karmelitanek bosych był wielki czciciel św. Józefa o. Ireneusz Wojciech Nuceryn[38]. Przy tamtejszym kościele zaprowadził Bractwo św. Józefa, które w lewym ramieniu transeptu posiadało ołtarz snycerskiej roboty, postawił także dwa boczne ołtarze św. Teresy od Jezusa i bł. Jana od Krzyża, równocześnie „do tych trzech ołtarzow sprowadził obrazy z Rzymu, ręką zakonnika naszego, Brata Łukasza malowane"[39]. Składając zamówienie na te obrazy w Rzymie, jako opiekun karmelitanek zapewne uwzględnił również ich zapotrzebowanie na kultowy obraz św. Józefa Oblubieńca NMP. Koszta – w sumie 80 zł – pokryły siostry. Najprawdopodobniej sprowadzenie obrazu zbiegło się w czasie z odnowieniem ołtarza. Źródła klasztorne nie przekazały opisu architektury tego barokowego ołtarza ani układu kompozycyjnego samego przedstawienia św. Józefa. Wiadomo, że w 1752 r. obraz przyozdobiono srebrną sukienką[40].

Po zniesieniu klasztoru przy ul. Grodzkiej, co nastąpiło z woli prymasa Michała Poniatowskiego, administratora diecezji krakowskiej, siostry karmelitanki wraz z ruchomym wyposażeniem przeniosły się 9 października 1787 do klasztoru w dzielnicy Wesoła (obec-

---

[34] Kraków, Biblioteka SS. Karmelitanek Bosych, rkps 251, *Opis fundacji…*, k. 109; *Kronika klasztoru*, s. 117.

[35] AKBK, rkps 38, *Księga czynszów…*, s. 266.

[36] Teresa od Jezusa św., *Dzieła*, 1, Kraków 1987, s. 145–147.

[37] Pruszcz, op. cit., s. 119.

[38] Ur. w Krośnie w 1624 r. Ukończył Akademię Krakowską otrzymując tytuł doktora filozofii. Do nowicjatu wstąpił w Krakowie 21 V 1647, śluby zakonne złożył 22 V 1648. Przez ok. 20 lat był wykładowcą filozofii i teologii w Krakowie. Stolica Apostolska powołała go do komisji beatyfikacyjnej św. Jana Kantego. W zakonie pełnił urzędy: przeora klasztoru śś. Michała i Józefa w Krakowie (1665–1670, 1682–1685), definitora prowincjalnego (1670–1673), prowincjała 1673–1676. Zmarł w Krakowie w klasztorze św. Michała 14 X 1696. Zob. O. Onufry Ośmielski OCD, *Konterfekt życia przykładnego z Ozdoby Karmelu zakonnego kopiowany*,…, Kraków 1747, s. 261–262.

[39] Ośmielski, op. cit., s. 262.

[40] AKBK, sygn. 38, *Księga czynszów*, s. 267.

nie ul. Kopernika)[41]. Tutaj trafiały też elementy wyposażenia innych, kasowanych klasztorów karmelitańskich. Inwentarz ruchomości, sporządzony ok. 1930 r., pod numerami 8 i 18 wymienia – jako pochodzące z innych klasztorów – dwa duże obrazy przedstawiające św. Józefa[42]. W 1932 r. oba zostały przeniesione do nowego klasztoru karmelitów bosych przy ul. Rakowickiej 18 w Krakowie.

Pierwszy z nich (il. 2) to łaskami słynący obraz św. Józefa, Patrona Miasta Krakowa, pochodzący z nieistniejącego dziś kościoła karmelitów bosych ŚŚ. Michała i Józefa (obecnie Muzeum Archeologiczne), niegdyś zamówiony przez Nucerinusa w Rzymie. 1 maja 1980 umieszczony został w bocznym ołtarzu kościoła Niepokalanego Poczęcia NMP przy ul. Rakowickiej i wznowiono jego dawny kult jako Patrona Miasta Krakowa[43].

Drugie (w inwentarzu z 1930 r. pod nr 18) malowidło (il. 3), zostało w 1932 r. powieszone w chórze zakonnym, na bocznej elewacji ponad stallami i od tej pory odbiera cześć ze strony osób zakonnych. Siedemnastowieczne prostokątne płótno mierzy 190 x 102 cm. Scena rozgrywa się w przestworzach. Św. Józef wstępuje po obłokach do nieba; zwrócony 3/4 w lewo, w stronę małego Jezusa, kierując twarz w stronę widza. Jezus stoi powyżej na obłokach, prawą ręką podciąga w górę dłoń świętego Patriarchy, lewą – wkłada wieniec laurowy na jego głowę. Dostojna postać świętego, z twarzą pełną dobroci i szczęścia, z ciemnymi i gęstymi włosami oraz krótką siwiejącą brodą, może wskazywać na mężczyznę około sześćdziesięcioletniego. Lewą, przyciśniętą do piersi ręką, podtrzymuje na ramieniu rozkwitłą lilię, symbol dziewiczej czystości. Ubrany jest w ciemnozieloną suknię – symbol nadziei szczęścia wiecznego oraz zarzucony na ramiona, pięknie udrapowany brązowy płaszcz; brzegi obu szat ujęto złotą lamówką. Ciemnoróżową suknię Dzieciątka Jezus również zaznaczono złotym lamowaniem. Głowy Jezusa i Józefa otaczają promieniste, złote nimby. Wokół umieszczono grupy aniołków; u dołu dwie uskrzydlone główki, u stóp św. Józefa dwa anioły trzymające śpiewnik, za jego plecami, siedzący anioł oraz półpostać mężczyzny z wyciągniętymi ramionami, w błagalnym geście zwracającego się do św. Józefa (najprawdopodobniej to autoportret malarza). Aniołki unoszą się w chmurach, klęczący po lewej adoruje Jezusa, drugi po prawej muzykuje na gitarze. U góry, pośród chmur, na otwartym złocistym niebie, w blasku aureoli, unosi się gołębicą Ducha Św.

Obraz ten z całą pewnością pochodzi z kościoła sióstr karmelitanek bosych ŚŚ. Marcina i Józefa, z ołtarza ufundowanego przez Piotrkowczykową, a odnowionego przez ks. Andrzeja z Biecza. Być może wtedy, w 1667 r. przy okazji złocenia ołtarza, wykonano promieniste nimby i lamówki na szatach. Dodatki te mogły zaistnieć również w czasie wykonywania sukienek.

Kontekst historyczny i analiza stylistyczno-porównawcza wskazują na wykonanie obrazu w warsztacie brata Łukasza od św. Karola, twórcy wizerunku św. Józefa – Opiekuna

[41] AKBK, sygn. 52, *Varia acta et documenta*: 1787 Translatio Conventus Carmelitarum S. Martini Cracoviae ad conventum eiusdem ordinis in [suburbio] Wesoła; W. Chotkowski, *Ks. Prymasa Poniatowskiego spustoszenia kościelne w Krakowie*, Kraków 1918, s. 84–89.

[42] AKBK, sygn. 36, *Inwentarz klasztorny sióstr karmelitanek bosych konwentu krakowskiego św. M.N. Teresy i św. N.O. Jana od Krzyża na Wesołej rok 1930.*

[43] Zob. B.J. Wanat OCD, *Kult świętego Józefa Oblubieńca NMP u Karmelitów Bosych w Krakowie*, Kraków 1981, s. 77–97.

Miasta Krakowa. Charles Sibrecque (1612–1682), malarz flamandzki, w czterdziestym roku życia wstąpił do Zakonu Karmelitów Bosych. Sprowadzony przez przełożonych do Rzymu, założył w tamtejszym klasztorze Santa Maria della Scala pracownię malarską, w której realizował zamówienia na obrazy kultowe do karmelitańskich klasztorów w Europie[44].

Oba przedstawienia rozpropagowano w XVIII w. za pomocą grafiki. Miedzioryt z przedstawienie łaskami słynącego obrazu św. Józefa, patrona Krakowa (il. 4)[45], wykonał na zamówienie krakowskich karmelitów bosych Joseph Erasm Belling (Bellinger), rytownik augsburski czynny ok. 1750–1780, autor i wydawca rycin dewocyjnych. Wśród poloników notowany jest też jego rytowany wizerunek z obrazu Matki Boskiej Ostrobramskiej w Wilnie[46], figury św. Anny w sanktuarium w Przyrowie[47] oraz portret bł. Rafała Chylińskiego[48].

Z tym samym rytownikiem można wiązać odtworzenie obrazu od karmelitanek (il. 5). Niestety, rycina pozostaje znana jedynie z reprodukcji w czasopiśmie „Skapulier", periodyku austriackich karmelitów bosych wychodzącym w Linzu[49]. Dotychczasowe poszukiwania oryginału w gabinetach rycin bibliotek krakowskich oraz w karmelitańskich zbiorach w Linzu, Wiedniu, Monachium oraz Karmelitańskim Centrum Józefologicznym w Valadolid nie przyniosły oczekiwanego rezultatu. Tym samym, niefortunnie obcięta ilustracja, pozbawiona narożników oraz ewentualnych sygnatur, uniemożliwia definitywne opowiedzenia się w kwestii autorstwa.

Obraz św. Józefa pozostaje świadectwem wielkiego zawierzenia, jakie zakon karmelitański prowincji polskiej zawsze pokładał w św. Józefie[50]. Równocześnie stanowi dowód szerokiego rozpowszechniania kultu świętego przy pomocy grafiki reprodukcyjnej.

---

[44] Wanat, *Kult*…, s. 88–89.

[45] Czerna, Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych, Zbiory grafiki.

[46] M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990, s. 152.

[47] [J.I. Kraszewski], *Catalogue d'une Collection Iconographique Polonaise*…, Dresde [1865], s. 54.

[48] E. Łomnicka-Żakowska, *Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający*, Warszawa 2008, s. 240.

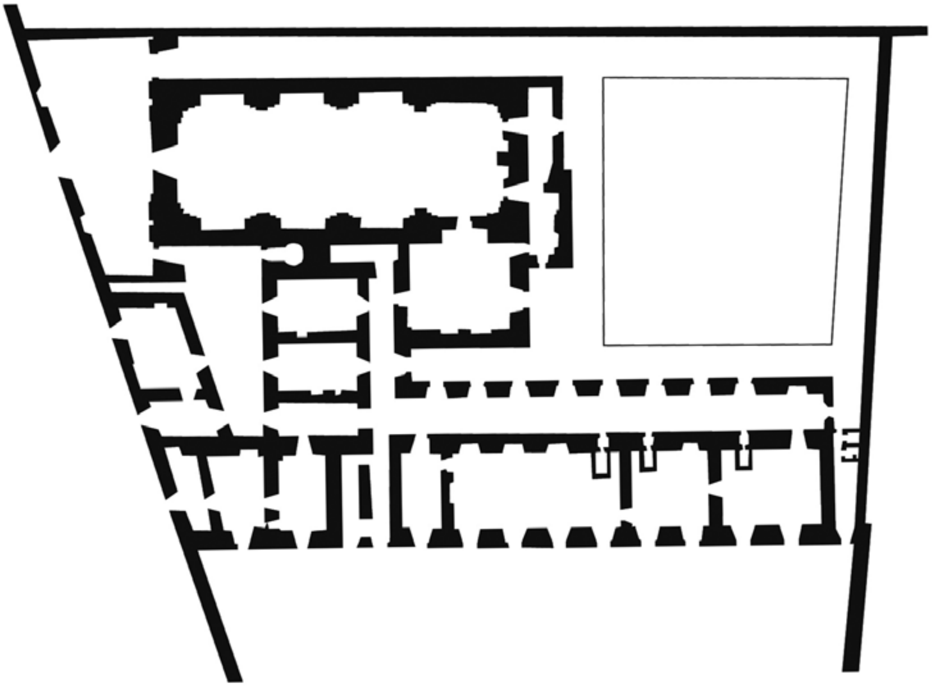
[49] „Skapulier. Illustriertes Katholisches Monatsblatt", 10, 1919/1920, s. 163.

[50] Świadectwa szczególnej pozycji polskich czcicieli św. Józefa w XVII w. odnajdujemy w szeregu publikacji józefologicznych – C.-M. Doublier-Villette, *Josephologie etat de la question. Memoire do maitrise d'archeologie à l'Université Lumière Lyon II en Juin 2004*, Sous la direction du Professeur Nicolas Reveyron, s. 122, 131, 133, 135–137, 140 - http://www.josephologie.info/memoires/Josephologie-Etat-de-la-question-Memoire.pdf

o. Benignus Józef Wanat OCD

KRAKOWSKIE KARMELITANKI BOSE I KULT OBRAZU ŚW. JÓZEFA, WSPÓŁPATRONA KOŚCIOŁA ŚW. MARCINA

tekst: s. 337–343



1. Rzut przyziemia kościoła i klasztoru karmelitanek bosych ŚŚ. Marcina i Józefa w Krakowie. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu (repr. Piotr Pielach)



2. Łaskami słynący obraz *św. Józefa Patrona Miasta Krakowa*, Łukasz od św. Karola OCD (Charles Sibrecque), Rzym, 1668. Kraków, kościół karmelitów bosych pw. Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. Stanisław Michta)



3. *Św. Józef, Oblubieniec NMP*, Łukasz od św. Karola OCD (Charles Sibrecque) (?), Rzym, ok. 1667 (?). Kraków, kościół karmelitów bosych pw. Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. o. Jerzy Gogola OCD)



4. *Św. Józef Patron Miasta Krakowa*, Joseph Erasm Belling, Augsburg, 3. ćw. XVIII w. Czerna, Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych, zbiory grafiki. (fot. Agata Jadwiga Bartyzel CACh)



5. *Św. Józef Oblubieniec NMP*, Joseph Erasm Belling (?), Augsburg, 3. ćw. XVIII w. (wg „Skapulier", 10, 1919/1920, s. 163, repr. Agata Jadwiga Bartyzel CACh)

SREBRNY FANTOM
CUDOWNEGO OBRAZU MATKI BOSKIEJ BRZESKIEJ

Za jedną z najpiękniejszych cech wieloletniej przyjaźni z Odbiorczynią niniejszego tekstu uważam z pozoru luźne, a w istocie bardzo wiele przynoszące pogwarki o tym, nad czym aktualnie pracujemy. Jednym z tematów takich niespiesznych rozmów, prowadzonych przy stole zarzuconym niezliczonymi teczkami z materiałami gromadzonymi „na zapas", było przedstawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem, określane nazwą *Il silenzio.* Dobrze pamiętam swoje uznanie i – co tu kryć – ukłucie zawodowej zazdrości – na widok zespołu zdjęć rycin i malarskich redakcji tego tematu w polskiej sztuce doby nowożytnej. Wysoko oceniając wartość i atrakcyjność wspomnianych materiałów, z uzasadnioną ciekawością od dawna czekam na ich publikację. Mam też nadzieję, że Jubilatka zechce uznać dorzucony przez mnie przyczynek za rodzaj przyjacielskiego kuksańca i że stanie się on bodźcem do sfinalizowania opracowania, do którego nikt bardziej niż Ona nie jest predystynowany.

Wśród kilkunastu wizerunków w typie *il silenzio,* rozsianych po całym terytorium dawnej Rzeczypospolitej, do najciekawszych a zarazem najbardziej niezwykłych należy cudowny obraz Matki Boskiej Brzeskiej (il. 1). Znajduje się on dziś w kościele parafialnym pw. Podwyższenia Krzyża Św. w Brześciu Litewskim na Białorusi. Pochodzi z niezachowanego barokowego kościoła dominikanów pw. św. Zofii, rozebranego w związku z budową twierdzy brzeskiej (1833–1842). Według tradycji, od 1703 r. potwierdzanej publikacjami historyków dominikańskich[1], obraz do ich brzeskiego kościoła ofiarowała Świętosława z Rajeckich Prażmowska, chorążyna koronna i starościna łomżyńska; wcześniej miał znajdować się w posiadaniu jej pierwszego męża, Mikołaja Potockiego, generała podolskiego (zm. 1676). W 1694 r., ozdobiony złoconą srebrną sukienką, sprawioną przez samą ofiarodawczynię, został uroczyście umieszczony w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wzniesionej z fundacji tejże dobrodziejki i jej ówczesnego męża, Wojciecha Prażmowskiego, chorążego nadwornego koronnego, starosty łomżyńskiego. Ofiarowany z opinią cudowności, cieszył się nią nadal, po przeniesieniu w 1856 r., do nowego kościoła parafialnego, gdzie znalazł miejsce w lewym bocznym ołtarzu[2].

Odbierał tu cześć do 1948 r., kiedy to, zarządzeniem władz sowieckich, świątynię zamknięto; jej wyposażenie uległo zniszczeniu. Cudowny obraz został jednak uratowany przez jednego z parafian i zamurowany w stajni szpitala zakaźnego, skąd został wydobyty po czterdziestu latach i przekazany do kaplicy na Kijówce (przedmieście Brześcia), by w 1992 r. powrócić do odzyskanego kościoła pw. Podwyższenia Krzyża Św. W 1996 r. został

[1] I. Kownacki OP, *Sparta polska (...) Panna Nayświętsza Marya w cudownym obrazie (...) w kościele łuckim dominikańskim,* Zamość 1703, s. 118; M. Siejkowski OP, *Dni roczne sług boskich zakonu kaznodziejskiego,* Kraków 1743, ark.I–3r; F. Nowowiejski OP, *Phoenix decori et ornamenti Provinciae Poloniae S. Ordinis Praedicatorum D. Hyacinthus Odrovansius redivivus...,* Poznań 1752, s. 275–280; G. Szymak OP, *Prerogatywa zakonu kaznodziejskiego,* Wilno 1755.

[2] S. Barącz, *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce,* Lwów 1891, poz. 32, il. 293; E. Nowakowski, *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej,* Kraków 1902, s. 74–75, poz. 67; A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce,* 4, Kraków 1911, s. 72, gdzie również fotografia ołtarza; А. Ярашэвіч, *Цудадзейныя абразы Берасцейшчыны,* „Наша Вера" 1999, nr 1 (7), s. 71–73.

odnowiony w związku z przygotowaniami do uroczystej koronacji, dopełnionej 30 czerwca 1996 za dekretem papieża Jana Pawła II[3].

Malowidło należało do typu ikonograficznego określonego nazwą *Il silenzio,* gdyż Marii, pochylonej nad śpiącym Dzieciątkiem, towarzyszy dziecięcy św. Jan Chrzciciel, który z palcem złożonym na ustach zwraca się do widza w wymownym geście nakazującym milczenie. Pierwowzorem była niewątpliwie jedna z rycin, wykonanych w Antwerpii u schyłku XVI w. wg rysunku Martena de Vos, który stanowił trawestację wcześniejszej kompozycji Michała Anioła i obrazu El Greca – w sześciu wariantach powtarzali ten temat bracia Antoni i Hieronim Wierixowie[4], a w pierwszej ćwierci XVII w. podjął go również Teodor Galle (il. 2). Aczkolwiek ten typ przedstawienia zyskał w Polsce dość znaczną popularność, to jako najbliższy odpowiednik obrazu brzeskiego można wskazać tylko wizerunek w Brzozowie koło Sanoka (il. 3), gdyż w pozostałych, pochodzących z XVII i XVIII w., kompozycja jest zredukowana do postaci Marii i Dzieciątka.

Dla określenia tematu omawianego obrazu nie bez powodu użyłam czasu przeszłego, bowiem w wyniku jego oględzin dokonanych w 2001 r. mogę stwierdzić, iż malowidło praktycznie nie istnieje. Pod metalową sukienką znajdują się jego drobne szczątki: twarz i dłonie Matki Boskiej, postać małego św. Jana Chrzciciela oraz główka Dzieciątka Jezus (il. 4). Fragmenty te zostały wycięte w nieokreślonym czasie (być może jeszcze w połowie XIX w.), zapewne wielokrotnie przemalowane, ostatnio bardzo nieudolnie, kiedy to naklejono je na kawałki szarego płótna, przymocowane tapicerskimi zszywkami do nowej deski, odpowiadającej pierwotnym wymiarom obrazu (120 x 80 cm). W tym stanie rzeczy kompozycja czytelna jest jedynie dzięki jej odwzorowaniu w efektownej metalowej sukience, która pokrywa całą powierzchnię obrazu, łącznie z górną partią tła.

Sukienka (il. 5) składa się z trzynastu arkuszy srebrnej, repusowanej i złoconej blachy. Część okrywającą postacie Marii i Dzieciątka wydaje się być starsza i pochodzi z ok. 1680 r. Zdobią ją naturalistyczne wielkie, pełne kwiaty, precyzyjnie ukształtowane w wysokim reliefie. U dołu, w kolistym polu umieszczono, repusowany w tym samym arkuszu blachy, herb Dunin otoczony siglami, które należy odczytać:

Swiętosława	**D**uninów
z	**R**ajeckich
Prażmowska	**CH**orążyna
Koronna	**N**adworna
Starościna	**L**omżyńska.

Dwie blachy górnej części tła, z kolistymi chmurkami i dwoma ulatującymi aniołkami podtrzymującymi koronę Marii, część okrywająca postać św. Jana i uzupełnienie tła przy prawej krawędzi obrazu, wykonane są w nieco niższym reliefie, a wśród ich kwiatowej dekoracji pojawia się motyw suchego akantu. Wszystkie części oznakowano cechą imienną Jakoba Beckhausena (czynny 1678–1705): jego inicjałami „I/BH" w trójliściu, oraz cechą

[3] Э. Тарлецкі, *Каранацыя цудадзейнага абраза Маці Божай Берасьцейскай,* „Наша Вера", 1996, nr 1, s. 83–84.

[4] M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie. Monografia artystyczna,* Warszawa 1990, s. 94–95.

probierczą Gdańska, używaną w latach 1689–1699[5]. Identyfikacja wspomnianych znaków złotniczych, która pozwala na wskazanie autora, miejsca wykonania oraz na dość precyzyjne określenie czasu powstania sukienki, każe jednocześnie odnieść się z zaufaniem do rzetelności przekazu o. Felicjana Nowowiejskiego, że sprawiona przez Świętosławę Rajecką „veste argentea inaurata, Gedani non modico sumptu confecta, variisque clenodiis ac tabellis votivis adornata" zdobiła obraz już w 1694 r., w momencie ulokowania go w ołtarzu nowowzniesionej kaplicy Różańcowej[6].

Głowy Matki Boskiej i Dzieciątka zdobią dziś nowe korony, sztancowane z cienkiej, pozłacanej blachy, sprawione w 1996 r. na uroczystość papieskiej koronacji. W wymiarze ideowym są one niezwykle cenne, ale pod względem wartości artystycznej zdecydowanie ustępują pierwotnym, barokowym (il. 6), zapewne wykonanym współcześnie ze starszą częścią sukienki. Obie są identycznego kształtu: zamknięte, czteropałąkowe, z akantowymi kwiatonami, zwieńczone krzyżykiem na kuli, złocone, kameryzowane kolorowymi szlifowanymi szkłami w kasztowych oprawach. W koronie Matki Boskiej na środkowym kwiatonie umocowano błękitno emaliowany równoramienny krzyż z białym orłem w koronie, noszącym na piersi owalną srebrną tarczkę z hierogramem Marii (il. 7). Ozdobę tą, pochodzącą zapewne z początku XIX w., można uznać za ofiarowane jako votum dystynktorium warszawskich Panien Kanoniczek.

Wśród kilku powodów, dla których sukienka Matki Boskiej Brzeskiej zasługuje na szczególne zainteresowanie, za główny należy uznać, iż odwzorowuje ona kompozycję malarską, dla ozdoby której została wykonana. Co prawda, to typowa cecha dla tego rodzaju wyrobów złotniczych, ale w omawianym przypadku, gdy pierwotne funkcje uległy niejako odwróceniu, to co miało tylko naśladować malowidło, obecnie je zastępuje, przekazując zarysy utraconej kompozycji. Złotniczą „replikę" obrazu cechuje wysoki poziom artystyczny, a biegłość techniczna wykonawcy pozwala ufać, że wiernie odtworzył dzieło malarza, mimo, że traktując je zgodnie z wymogami sztuki złotniczej, ograniczył się do ogólnego zarysu kompozycji, wydobycia jej głównych elementów i zaznaczenia duktu fałdów. Całkowicie jednak zmienił fakturę, pokrywając całość bogatym, wypukłym ornamentem kwiatowym, typowym dla maniery charakteryzującej gdańskie złotnictwo doby późnego baroku. Warto nadto przypomnieć, że wśród setek podobnych obiektów, tak znamiennych dla polskiego obyczaju i często stanowiących wybitne dzieła sztuki, grupa dzieł sygnowanych jest bardzo niewielka. Omawiana sukienka również i pod tym względem należy więc do wyjątków, a zarazem nader interesująco powiększa dotąd znane oeuvre Jakuba Beckausena[7]. Nie od rzeczy będzie też zauważyć, że stanowi ona kolejny dowód ogromnego zasięgu, jaki miał

[5] E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen,* 2: *Westpreussen, enthaltend: Danzig–Thorn–Elbing–Marienburg–kleinere Städte–Nachträge,* Leipzig 1908, s. 67, poz. 377; M. Gradowski, A. Kasprzak-Miler, *Złotnicy na ziemiach północnej Polski,* 1: *Województwo pomorskie, kujawsko-pomorskie i warmińsko-mazurskie,* Warszawa 2002, poz. G 472 A; datowanie cechy miejskiej wg M. Gradowski, *Znaki na srebrze: znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach,* Warszawa 2001, s. 69, nr 6.

[6] Nowowiejski, op. cit., s. 278.

[7] Por. *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVIII wieku. Katalog* [Muzeum Narodowe w Gdańsku], red. T. Grzybkowska, 2, Gdańsk 1997, poz. IX.57 (tu literatura); *W blasku srebra... Srebra z XVI–XIX w. z ziem Rzeczypospolitej Obojga Narodów i współczesnej Polski*, [kat. wyst.], Zamek Królewski w Warszawie, Warszawa 2006, poz. 26–28.

w XVII w. gdański ośrodek złotniczy, co zawdzięczał nie tylko – choć przede wszystkim – zasłużonej sławie swych wyrobów, lecz również sprawnie działającemu systemowi żeglugi śródlądowej, obsługującemu ożywioną wymianę handlową z miejscowościami położonymi w głębi kraju, do których należał Brześć Litewski, rozlokowany nad spławnym Muchawcem, wpadającym tu do Bugu, jednej z głównych dróg wodnych Rzeczypospolitej.

A Silver-Gilt Replica of the Miraculous Image of the Virgin Mary of Brześć Litewski (Brest Litovsk)

(Summary)

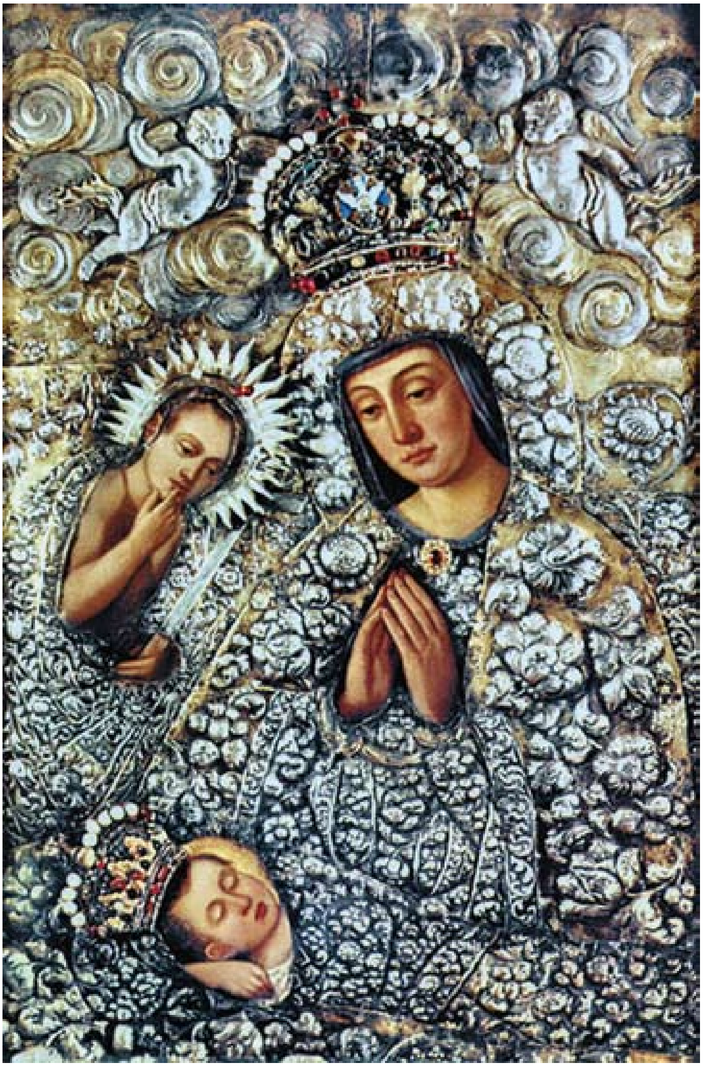
Among the enormous number of miraculous pictures of the Virgin Mary recorded on the territory of old Poland there is a small group of paintings distinguished as the il silenzio iconographic type. They depict the youthful Mary leaning over the sleeping Child, accompanied by St John the Baptist shown as a little boy facing the beholder and putting his finger to his lips in a gesture demanding silence. The group includes a painting from the 3rd quarter of the 17th century, once in the Dominican church in Brześć Litewski and now in the town's parish church dedicated to the Exaltation of the Cross. Only small fragments of the painting itself have survived, these being the Virgin's face and hands, the head of the Child, and the figure of St John the Baptist, visible in the openings in the silver-gilt robe which reproduces the original composition. This goldsmith's work owes its exceptional value not only to its high artistic quality but also to the fact that it is a rare example of its kind to be provided with a maker's mark. This mark permitted the identification of the maker – the Gdańsk (Danzig) goldsmith Jakob Beckhausen (1646–1705) – and the dating of the robe between 1689 and 1699. No less important for the historical value of this silver-gilt replica of the painting is the presence on it of a coat of arms, whose identification has confirmed archival information that the painting and the robe ordered in Gdańsk were given by Świętosława Prażmowska née Rajecka, the wife of the Crown Standard Keeper and Starosta of Łomża.

(translated by Krystyna Malcharek)

Maria Kałamajska-Saeed

SREBRNY FANTOM CUDOWNEGO OBRAZU MATKI BOSKIEJ BRZESKIEJ

tekst: s. 345–348



1. Obraz Matki Boskiej Brzeskiej (fot. catholic.by)



2. *Il silenzi*o, ryt. Teodor Galle. Biblioteka KUL, Al.147, pl. 38 c. (fot. Grzegorz Kumorowicz, 1997)



4. Relikty obrazu Matki Boskiej Brzeskiej, stan w 2001 r. (fot. Kazimierz Patejuk)



3. Obraz Matki Boskiej w Brzozowie. Pocztówka, 1988



5. Sukienka obrazu Matki Boskiej Brzeskiej (fot. Kazimierz Patejuk, 2001)



6. Korony obrazu Matki Boskiej Brzeskiej (fot. Kazimierz Patejuk, 2001)



7. Dystynktorium, fragment dekoracji korony Matki Boskiej Brzeskiej (fot. Kazimierz Patejuk, 2001)

TAJEMNICZY DUBLAŻ CZYLI „ZMARTWYCHWSTANIE” OBRAZU ZGROMADZENIA SIÓSTR ZMARTWYCHWSTANEK

Pytania jakie stawia konserwator biorąc do ręki dzieło sztuki jest zawsze podobne, – jakie działania podjąć by uratować dzieło, zatrzymać proces zniszczeń, odzyskać jego pierwotne walory, uczytelnić, odsłonić to co jest autorskim przesłaniem jego twórcy. Pytania trudne, generujące kolejne, na które nie zawsze znajdujemy odpowiedzi mimo rozległej wiedzy, dysponowania rozwiniętym zapleczem laboratoryjnym i aparatem badawczym. O ile potrafimy wykluczyć dalszy proces zniszczenia, opóźnić procesy starzenia, stosując odpowiednie technologie, to wszelkie prace związane z wartością artystyczną dzieła będą budzić poważne wątpliwości. Dotyczą one przede wszystkim podejmowania decyzji i działań związanych z usuwaniem późniejszych nawarstwień, uzupełnianiem brakujących fragmentów czy wreszcie rekonstrukcją czytelnych ubytków. Rozważając historyczną, dokumentalną, religijną, sentymentalną czy wreszcie rynkową wartość dzieła, musimy zadać sobie podstawowe pytanie, czy odsłonięcie i zachowanie artystycznych wartości nadanych dziełu przez jego twórcę jest możliwe? Czy wreszcie, w przypadku ich odsłonięcia, nasze „obiektywne” podejście, zawsze zabarwione subiektywnym odczytaniem koloru, kreski, delikatnych cieni, mimo wysiłków nie zaburzy jego pierwotnego wyrazu i nie oddali malowidła od kręgu, szkoły czy też artysty, z którymi zbieżności sugerują nam wyniki badań, cechy warsztatu czy wreszcie nasza wiedza i doświadczenie? Z pełną pokorą próbujemy pokonać te trudności, mając świadomość, że właśnie działania o charakterze „artystycznym” – w pełni odwracalne w przeciwieństwie do prac o charakterze technicznym – będą w przyszłości decydować o interpretacji obrazu.

Takie refleksje nasuwają się w związku z tajemniczą historią przedstawienia *Matki Boskiej ze śpiącym Dzieciątkiem* odkrytego w trakcie konserwacji innego obrazu olejnego na płótnie. Podczas przeglądu obrazów zgromadzonych w izbie pamięci poświęconej bł. Celinie Borzęckiej i jej córce, słudze Bożej Jadwidze[1], zwrócił uwagę autorki sztywny dublaż obrazu o wymiarach 43 x 50 cm, przedstawiającego *Matkę Boską z Dzieciątkiem*, będącą nienajlepszą repliką malarstwa toskańskiego trecenta, wykonaną z końcem XIX w. (il. 1). Zachowane dokumenty informują, że Jadwiga Borzęcka w 1898 r. przywiozła go, wraz z innymi obrazami, z Rzymu[2]. Z końcem lat dziewięćdziesiątych XX w. został poddany powierzchownej konserwacji[3]. Intrygujący dublaż był bezpośrednią przyczyną podjęcia

[1] Zgromadzenie Sióstr Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa zostało założone przez bł. Celinę Borzęcką (1833–1913) oraz jej córkę, sł. Bożą Jadwigę (1863–1906) w 1891 r. w Rzymie; w Polsce główną, macierzystą siedzibą od 1892 r. pozostaje dom zakonny w Kętach – M.L. Mistecka CR, *Zmartwychwstanki. Charyzmat i dzieje 1891–1999*, 1, Lublin 1999. W siedzibie w Kętach urządzono izbę poświęconą pamięci matkom Zakonu – Celinie i Jadwidze Borzęckim, gdzie – oprócz fotografii dokumentów i przedmiotów związanych z życiem codziennym – zgromadzono obrazy przywiezione przez założycielki z Rzymu.

[2] Kęty, Archiwum Zgromadzenia SS. Zmartwychwstanek (w opracowaniu), notatki oraz korespondencja bł. Celiny Borzęckiej i sł. Bożej Jadwigi Borzęckiej. Sł. Boża matka Jadwiga Borzęcka, zmarła w Kętach, ostatnią swą podróż do Rzymu odbyła w 1897 r.

[3] Niestety nie zachowała się żadna dokumentacja z przeprowadzonych zabiegów, a nazwisko wykonawcy owiane jest tajemnicą. Z przeprowadzonych badań wynika, że konserwacja dotyczyła jedynie oczyszczenia z warstwy brudu, usunięcia starego werniksu oraz położenia warstwy niezidentyfikowanego, transparentnego lakieru. Zachowany został dublaż wykonany pod koniec XIX w. i przemalowanie całej bez mała powierzchni pierwotnego, delikatnie malowanego, obrazu. W prześwitującej miejscami spod przemalowań oryginalnej

prac badawczych, a następnie jego konserwacji[4].

Obraz wykonany w technice olejnej na niezwykle cienkiej zaprawie nałożonej na delikatne, fabrycznie tkane, lniane płótno, został w krótkim odstępie czasu przemalowany i zdublowany, choć stan techniczny płótna nie uzasadniał decyzji o dublażu. Dobrze zachowane pierwotne podobrazie płócienne, nałożono przy użyciu klajstru na drugie podobne płótno. Dublaż wykonano wklejając pomiędzy warstwę pierwotnego płótna dobrze zachowanego dziewiętnastowiecznego obrazu i warstwę płótna dublującego, starszy obraz. Pomimo nie do końca czytelnej na zdjęciu RTG[5] kompozycji, a co za tym idzie możliwości odczytania stanu zachowania, zdecydowano się na rozklejenie dublażu i odsłonięcie ukrytego obrazu (il. 2–3). Trudny technicznie zabieg rozdzielenia dwóch malowideł i płótna dublującego, a w szczególnie skomplikowane odsłonięcie wysuszonego i kruszącego się wklejonego obrazu, przyniosły początkowo pewne rozczarowanie i podważyły stawianą hipotezę o przemycenia „wybitnego dzieła". Odsłonięte malowidło (o wymiarach 43 x 49 cm), z przedstawieniem *Matki Boskiej ze śpiącym Dzieciątkiem* (il. 4), było przycięte z większej kompozycji, przemalowane i zniszczone. Prace stratygraficzne ujawniły część jego historii. Stwierdzono, że płótno czterokrotnie poddawano reperacjom. Pierwszą, najstarszą konserwację wykonano zanim malowidło zostało przycięte (lub wycięte z większego obrazu)[6] – zachowały się po niej starannie wykonane, barwione na brązowo, kity kredowo-klejone. O następnej ingerencji świadczą twarde kity kredowo-olejne w szarym kolorze, a także resztki przemalowań: czarną farbą olejną oraz ciemną umbrą w partiach karnacji. Kolejna, tym razem amatorska, reperacja polegała na niestarannym uzupełnieniu ubytków czerwonym kitem kredowo-klejowym, barwionym w kolorze różu indyjskiego i zamaszyście nałożonym szpachlą bez jakiegokolwiek starania o wyrównania ich powierzchni. Przy okazji – co oczywiste przy tym rozmachu – założono duże fragmenty pierwotnego malowidła, zwłaszcza w partii tła i szaty Matki Boskiej. Na kitach zachowały się zamalowania ciemnym brązem. Podczas ostatniej „naprawy" obraz przemalowano bez wcześniejszego uzupełniania brakujących warstw zaprawy. Zachowane przemalowanie wykonała osoba posługującą się wprawnie pędzlem, jednak nie posiadającą podstawowej wiedzy konserwatorskiej. Zamaszyste pociągnięcia pędzla oraz nakładane w technice *impasto* warstwy farby w kolorach bieli i błękitu, zasłoniły pierwotne nakrycie głowy Matki Boskiej, włosy, płaszcz, welon, a także karnacje postaci, w dużym stopniu przyczyniając się do zniszczenia dzieła[7]. Przemalowanie nosiło znamiona wykonanego w pośpiechu i niedokończonego.

Po zabezpieczeniu i konsolidacji warstwy malarskiej z zaprawą oraz z płótnem, odsłonięto pierwotne malowidło. Trójkątna kompozycja przedstawia głowę Matki Boskiej

warstwie karnacji wyraźnie dominuje ton *verdaccia.*

[4] Prace konserwatorskie przeprowadzono od maja do sierpnia 2010 r. Pełna dokumentacja badawcza i konserwatorska pozostaje w posiadaniu Zgromadzenia SS. Zmartwychwstanek w Kętach oraz w archiwum prywatnym autorki konserwacji i artykułu.

[5] Zdjęcie rentgenowskie wykonano w laboratorium Zakładu Fizyki Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie (dalej jako: WKiRDS ASP w Krakowie) pod kierunkiem mgr Anny Mikołajskiej.

[6] O czym świadczą kity przycięte wraz z płótnem.

[7] Użycie bieli ołowiowej i położonej impastowo farby o spoiwie olejnym było poważnym problemem podczas odsłaniania pierwotnej warstwy; obecność tego typu farb tłumaczy też niejasny rejestr RTG.

pochyloną nad śpiącym – na pierwszym planie – Dzieciątkiem. Twarz Marii ukazana została *en trois quarts*, z lewym policzkiem delikatnie przytulonym do prawego policzka śpiącego Dzieciątka, na które czule spogląda spod opuszczonych powiek. Stosunkowo duża, okrągła twarzyczka Jezusa, odchylona do tyłu i podświetlona od dołu, ukazana została w niewielkim skrócie. Matka Boska lewą ręką podtrzymuje Dzieciątko od dołu; prawą z czułością podpiera Jego rączkę, równocześnie przytrzymując otulający Go płaszcz. Twarz Marii – o szeroko rozstawionych oczach i delikatnym nosie – charakteryzuje się zindywidualizowanymi rysami, które wyraźnie podkreślono cieniem. Jej kunsztownie upięte, splecione i ozdobione wstążką włosy, podtrzymuje nad czołem opaska[8]. Na głowie Dzieciątka, o rysach twarzy mocno zaznaczonych padającym światłem, widoczne są rozwiane, lekko skręcone kosmyki rudych włosów. Postaci, otulone płaszczem w kolorze ciemnobrunatnym, którego mięsiste fałdy rozjaśniano tonowaną bielą, namalowane są na ciemnym, wykonanym w gamie ciepłych brązów, tle. Delikatnie zarysowany cienką kreską, przeźroczysty, biały welon Matki Boskiej, spływa na czoło i skroń Jezusa. Wyłaniające się z ciemnego tła karnacje Madonny i Dzieciątka wyraźnie rozjaśnia i modeluje światło padające z prawej strony. Przy szyi Matki Boskiej widoczne są podkreślenia rysunku wykonane delikatną, czarną kreską. Artysta malując karnacje nakładał grubiej farbę, a delikatne tony uzyskiwał stosując laserunki. Dodatkowy efekt miękkości tonów nadał przez umiejętne wykorzystanie barwionej zaprawy.

Odkryty obraz został namalowany w technice olejnej na ręcznie tkanym delikatnym płótnie o splocie prostym[9]. Płótno pokryto trzema warstwami zaprawy – pierwszą cieniutką gipsową, w dwóch kolejnych warstwach, grubiej położonych, zaprawą bolusową[10]. Paleta barwna zawiera biel, czerwień i czerń oraz różne odcienie ciemnej umbry[11].

Biorąc pod uwagę kolejne reperacje i wklejenie obrazu między płótna, wbrew wstępnej ocenie, odzyskano stosunkowo dobrze zachowane interesujące malowidło (il. 5). Technologicznie i ikonograficznie niewątpliwie nawiązuje do siedemnastowiecznego malarstwa włoskiego, a jego włoską proweniencję jednoznacznie potwierdzają zachowane dokumenty i przekazy ustne. W przedstawieniu Madonny i śpiącego, ujętego w skrócie od dołu Dzieciątka widać wyraźny wpływ twórczości Guido Reni (1575–1642)[12], zarówno

[8] Niestety dekoracja w formie opaski jest zachowana we fragmentach i trudna do odczytania, natomiast upięcie włosów nawiązuje do uczesania malowanych włoskich Madonn.

[9] Splot prosty: 8 x 9 na 1 cm. Płótno tkane rzadko, jego fakturę podkreśla zaprawa.

[10] Badania wykonała mgr M. Walczakowa w Zakładzie Fizyki Stosowanej WKiRDS ASP w Krakowie metodą elektronową SEM; konsultacje dr Maria Rogóż. Zaprawa gipsowa i bolusowa potwierdza powstanie obrazu w Italii. Podstawową zmianą w technologii szesnastowiecznego malarstwa włoskiego było – wprowadzone przez Tintoretta – użycie kolorowych bolusowych gruntów. Upowszechniło się nakładanie czerwonych zapraw jako drugiej warstwy na spodnią zaprawę gipsową. Opracowany przez Tintoretta sposób przejęli również włoscy carravaggioniści.

[11] Badania pigmentów przeprowadziła dr Maria Rogóż w Zakładzie Chemii Konserwatorskiej WKiRDS ASP w Krakowie. Występujące pigmenty – biel ołowiowa i czerń kostna – zaliczają się do grupy tzw. pigmentów niedatujących, stosowanych w różnych technikach malarstwa sztalugowego od XIV do poł. XIX w. Natomiast indygo – naturalny barwnik roślinny, często stosowany w podmalowaniach, mieszaninach z innymi pigmentami oraz laserunkach – używano od XIV do końca XVIII w. W 1880 r. indygo zastąpiono naturalne barwinkiem syntetycznym.

[12] S. Pepper, *Guido Reni. Opera Completa*, Novara 1988, passim; *Guido Reni 1575–1645* [kat. wyst., Pinacoteca Nazionale, Bologna, Los Angeles County Museum of Art, Kimbell Art Museum, Fort Worth], Bologna 1988, s. 97. Reni miał wyjątkowo wielu naśladowców, jego obrazy kopiowano aż po XIX w. Dzięki kopiom znane

tematyczny jak i techniczny. Zwraca uwagę zwłaszcza zastosowanie charakterystycznych, płynnych pociągnięć pędzla oraz czarnych linii rysunku również wykonanych pędzlem. Dzieło Reniego o temacie identycznym z opisywanym przedstawieniem, znane jest obecnie jedynie z licznych kopii, rozpowszechnionych zwłaszcza na Sycylii; najlepszą z nich wydaje się obraz wykonany na podstawie oryginału w połowie XIX w., obecnie w muzeum w Agrygencie (il. 6)[13]. Jednakże wskazane autorce przez Dariusza Nowackiego analogie, liczne kopie obrazu wiązane z kręgiem Giovanniego Battista Salvi zw. Sassoferrato (1609–1685) wystawiane na sprzedaż przez czołowe domy aukcyjne, wskazują na związek z twórczością właśnie tego mistrza, uważanego zresztą za pozostającego pod przemożnym wpływem dokonań Guido Reniego[14]. Kompozycje podobne jak na obrazie w Kętach, na powierzchni kształtem zbliżonej do kwadratu, licznie pojawiają się w ofertach domów aukcyjnych, gdzie najczęściej wiązane są z kręgiem Sassoferrato[15] (il. 7). Równocześnie warto dodać, że użyte pierwotnie materiały i technika malowania nie wykluczają powstanie obrazu około połowy XVII w. Choć datowaniu nie przeczy udokumentowana technologicznie, bogata w działania konserwatorskie przeszłość obrazu, powyższe sugestie wymagają podjęcia szerszych badań.

Pozostaje nadal intrygujące pytanie, dlaczego domniemany konserwator czy restaurator użył obrazu do dublażu młodszego i mniej wartościowego artystycznie płótna. Znane są różnorodne marketingowe praktyki włoskich handlarzy sztuki i antykwariuszy, np. rozcinanie większych płócien w celu kadrowania mniejszych kompozycji i pomnażania obrazów. Być można podobny los spotkał również omawiane dzieło. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że tego typu prace zlecane były zazwyczaj „konserwatorom-artystom", czyli osobom znającym swój fach, obraz od Zmartwychwstanek byłby lepiej i profesjonalnej odnowiony i zabezpieczony. Możemy także przyjąć jako początek tej tajemniczej historii, że pierwotny obraz przycięty ze względu na zniszczenia – co potwierdzają jego późniejsze reparacje – dostał się w niepowołane ręce. Jak już zaznaczono na wstępie, zastosowanie zamalowanego płótna jako dublującej „przekładki" nie znajduje uzasadnienia technicznego. Czym zatem kierował się wykonawca tego zadania? Czy należy go łączyć z malarzem, który tak drastycznie, wyraźnie chcąc zatrzeć jego wygląd, zaczął przemalowywać stare dzieło? Może ktoś myśląc, że ma do czynienia z pracą wybitnego mistrza chciał ją – z nieznanych nam powodów – w ten sposób ukryć i zachować na „lepsze czasy"? Zadziałać też mógł czynnik religijny, uszanowanie zniszczonego wizerunku Madonny poprzez schowanie go pod podobnym przedstawieniem; podobne hipotezy można rozwijać. Choć wyjaśnianie tajem-

---

są również jego niezachowane dzieła, np. bardzo dobra kopia powtarza pracę *Madonna con Bambino* – B. Garboli, *Guido Reni*, Milano 1971 s. 116–117.

[13] Agrygent, Museo della Cattedrale di Agrigento, pierwotnie ofiarowana do kościoła San Giuseppe w Menfi – http://www.agrigentoweb.it/museo-della-cattedrale-di-agrigento-storia-delle-sue-collezioni-dallistituzione-storica-al-museo-diocesano_10566/ (dostęp 12 VIII 2010).

[14] F. Russell, *Sassoferrato and his Sources: a Study of Seicento Allegiance*, „The Burlington Magazine", 119, 1977, nr 895, s. 694–700.

[15] M.in. *Old Master & British Pictures*, Christie's, Londyn, South Kensington, 31 X 2007, kat. 72 (jako naśladowca Giovannieho Battisty Sassoferrato); *Christie's Interiors*, Christie's, London, South Kensington, 9 IX 2008, kat. 17 (jw.); *Alte Kunst*, Van Ham Kunstauktionen, Kolonia, 16 V 2008, kat. 351, kat. 351 (jako Włochy, XVII w.); *Gemälde alter Meister. Auktion 406*, Fischer Kunst- und Antiquitätenauktionen, Lucerna, 11 XI 2009, s. 49, kat. 1040 (jako szkoła francuska, XVII w.); *Im Kinsky Kunst Auktionen*, Wiedeń, 21 IV 2009, kat. 29 (jako warsztat Sassoferrato).

nic dublażu nie przynosi zasadniczych zmian w ocenia wartości dzieła, jednak wzbogaca malowidło i prowokuje dalsze przemyślenia. Wskazuje również jak dalece w pracy konserwatorskiej ocieramy się o zagadnienia głęboko tkwiące w psychologii człowieka.

Nawiązując do refleksji zawartej na wstępie, autorka ma nadzieję, że wartości artystyczne odkrytej kompozycji, nadane dziełu przez jego twórcę, nie zostały zakłócone, lecz uczytelnione w toku prac konserwatorskich. W przyszłości zaś pozwolą na właściwe określenie warsztatu czy też kręgu artystycznego, z którym związany był autor. To „zmartwychwstanie" obrazu będącego własnością Sióstr Zmartwychwstanek dedykuję Wielce Szanownej Jubilatce z prośbą o krytyczne uwagi oraz przekonywujące hipotezy.

Grażyna Korpal

TAJEMNICZY DUBLAŻ CZYLI „ZMARTWYCHWSTANIE” OBRAZU ZGROMADZENIA SIÓSTR ZMARTWYCHWSTANEK

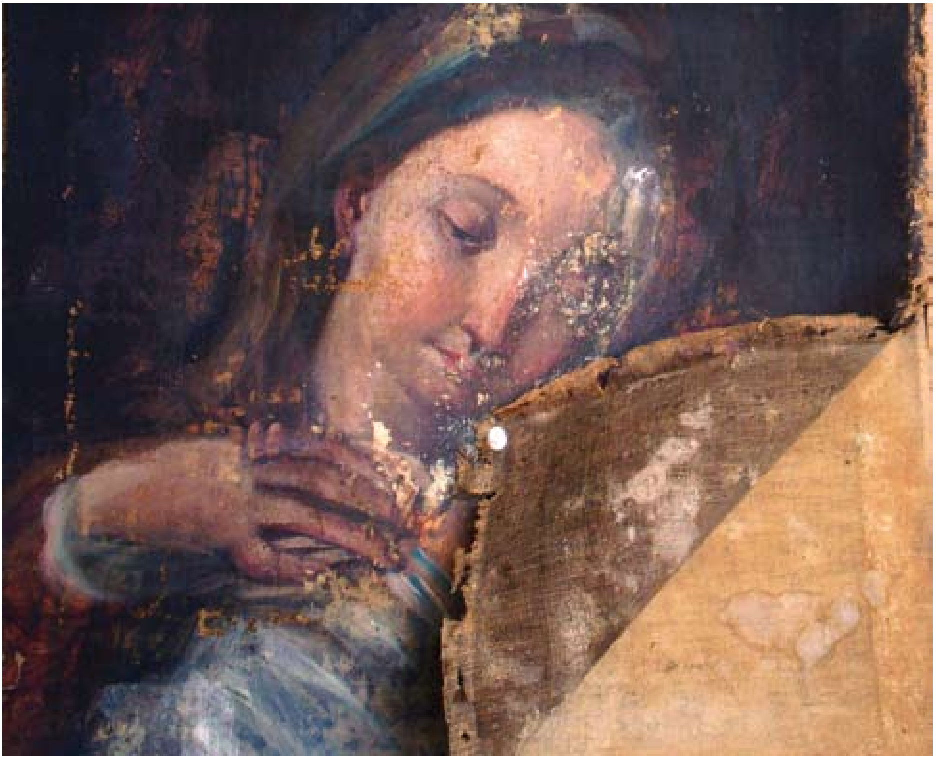
tekst: s. 349–353



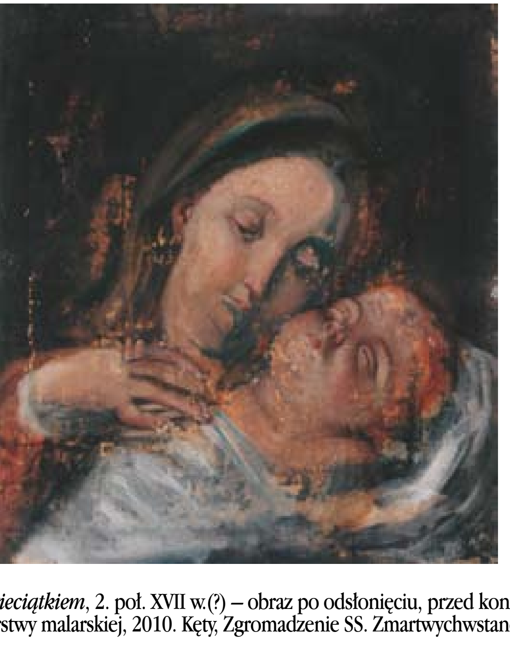
1. *Madonna z Dzieciątkiem,* 2. poł. XIX w. – przed konserwacją, 2010. Kęty, Zgromadzenie SS. Zmartwychwstanek (fot. Grażyna Korpal)



2. *Madonna z Dzieciątkiem*, 2 poł. XIX w. – proces rozdzielenia obrazów i dublującego płótna. 2010. Kęty, Zgromadzenie SS. Zmartwychwstanek (fot. Grażyna Korpal)



3. Proces rozdzielenia odsłoniętego obrazu *Madonny ze śpiącym Dzieciątkiem* od dublującego go płótna, 2010 – fragment (fot. Grażyna Korpal)



4. *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem*, 2. poł. XVII w.(?) – obraz po odsłonięciu, przed konserwacją: widoczne przemalowania i ubytki warstwy malarskiej, 2010. Kęty, Zgromadzenie SS. Zmartwychwstanek (fot. Grażyna Korpal)



5. *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem*, 2. poł .XVII w. (?) – obraz po konserwacji, 2010. Kęty, Zgromadzenie SS. Zmartwychwstanek (fot. Grażyna Korpal)



6. Naśladowca Guido Reni, *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem*, XIX w. Museo della Cattedrale di Agrigento, z kościoła San Giuseppe w Menfi



7. Naśladowca Giovanniego Battisty da Sassoferrato, *Madonna ze śpiącym Dzieciątkiem* (wg *Old Master & British Pictures*, Christie's, London, 31 X 2007, kat 72)

WYSTRÓJ KOŚCIOŁA ŚWIĘTEJ URSZULI W ŚWIETLE ŹRÓDEŁ I DOTYCHCZAOWYCH OPRACOWAŃ. PRZYCZYNEK DO REKONSTRUKCJI

Istniejący niegdyś w Krakowie kościół pw. św. Urszuli jest pod względem badawczym najbardziej bodaj uprzywilejowaną utraconą świątynią. Kilkakrotnie stawał się przedmiotem zainteresowania jako obiekt architektury sakralnej i przy tej okazji dokonywano różnego rodzaju zestawień źródłowych. Najpełniejszym opracowaniem jego dziejów jest opublikowany w 2005 r. obszerny artykuł Heleny Komarynskiej pod tytułem *Lokalizacja, wyposażenie i stan zabudowań bonifraterskich w Krakowie w XVII i XVIII wieku*[1]. Autorka, z podziwu godną starannością, przebadała rozmaite źródła archiwalne, jak się wydaje wyczerpując niemal wszystkie możliwości[2]. Sprostowała wiele pomyłek, a nawet bałamutnych informacji, pojawiających się we wcześniejszych publikacjach. Na podstawie przebadanych źródeł i opracowań, jako pierwsza podjęła próbę określenia wyglądu wnętrza kościoła Św. Urszuli w ciągu dwustu lat jego istnienia. Dokonała porównania aż dwudziestu dziewięciu szczęśliwie zachowanych inwentarzy dawnych zabudowań bonifraterskich, na ile było to możliwe, ustalając etapy zmian kościelnego wyposażenia, zwłaszcza wezwań ołtarzy[3]. Jej praca jednak ma przede wszystkim charakter porządkujący informacje źródłowe, natomiast w niewielkim tylko stopniu zajmuje się artystycznymi aspektami tego wyposażenia.

Rekonstrukcja wyglądu wyposażenia kościoła Św. Urszuli jest zadaniem bardzo trudnym, bo mimo, że inwentarze bonifraterskie spisywano praktycznie co kilka lat, to są one nie dosyć szczegółowe, nie zawsze też ujmują wszystkie elementy wystroju wnętrza kościelnego, w dowolny sposób operując nazwami i określeniami przedmiotów. Należy wyrazić ubolewanie, że w ostatnich latach zaginęła najstarsza kronika klasztoru Bonifratrów, która, rozpraszając wiele wątpliwości, z pewnością znacznie wzbogaciłaby informacje, jakie można wydobyć z inwentarzy. Nie ma też żadnych śladów wskazujących, co ostatecznie stało się z ruchomym wyposażeniem zespołu budowli bonifraterskich, w tym także kościoła, po przeniesieniu konwentu i szpitala do budynków potrynitarskich. Próba rekonstrukcji jest jednak kusząca, ponieważ w naszej spuściźnie dziejowej nie przetrwał żaden bonifraterski kościół urządzony przez to zgromadzenie. Ze względu na szczupłe ramy tej wypowiedzi, będzie ona poświęcona przede wszystkim ołtarzowi głównemu kościoła pw. św. Urszuli.

Kraków uważany jest, nie bez racji, za wyspę klasztorów szczęśliwie ocalonych z wojen oraz kasat – najpierw rządowych, potem zaborczych. Większość istniejących tu zgromadzeń przetrwała, rzeczywiście zachowując ciągłość istnienia i w znakomitej większości, także miejsca. Niektóre krakowskie domy zakonne przygarnęły nawet wszystkie skasowane konwenty z dawnych ziem polskich, na szereg lat pozostając jedynymi istniejącymi w kraju

---

* Opracowanie to jako referat pod takim samym tytułem zostało przedstawione 28 V 2009, podczas sesji *Pierwsze 200 lat działalności Zakonu Bonifratrów w Krakowie 1609–1812.*

[1] H. Komarynska, *Lokalizacja, wyposażenie i stan zabudowań bonifraterskich w Krakowie w XVII i XVIII wieku,* „Nasza Przeszłość", 83, 2005, s. 251–283.

[2] Nie był jej znany egz. inwentarza z 1735 r. przechowywany w archiwum oo. Paulinów na Skałce w Krakowie, rkps 316, *Inventarium Ecclesiae Conventus et Hospitalis Sanctae Ursulae Cracoviensis...*

[3] Ibid., s. 256–260.

klasztorami swego zgromadzenia. Tutaj też oszczędzono większość zakonów posiadających jeden tylko dom zgromadzenia, nie likwidując ich konwentów. Do takich właśnie należeli Bonifratrzy i wydawać by się mogło, że powinni byli pozostać w spokoju na swym miejscu. Tak się jednak nie stało i dotychczas nie ma chyba jednoznacznej odpowiedzi, na pytanie o przyczynę przeniesienia Braci Miłosierdzia na przykrakowski Kazimierz. Prawdopodobnie zdecydowało o tym śródmiejskie położenie ich szpitala, co w dobie oświeceniowych porządków sanitarnych zapewne brano pod uwagę. Raczej nikt sobie nie upatrzył tego miejsca na własną siedzibę, bowiem opuszczone gmachy długo nie znajdowały nabywcy, a wreszcie sprzedano je znacznie poniżej ceny wywoławczej[4].

Kościół Bonifratrów pw. św. Urszuli wzniesiono w krótkim czasie pomiędzy przybyciem zakonników w 1609, a 1612 r., w którym pojawiła się pierwsza wzmianka o nowej świątyni[5]. Najdawniejszy inwentarz zawierający informacje o jej wyposażeniu, pochodzi z 1615 r. i należy przypuszczać, że opisuje wygląd świeżo urządzonego wnętrza[6]. Wymieniono wówczas ołtarz główny i cztery boczne. Ołtarz główny dedykowany św. Urszuli, z jej obrazem w ramach złoconych, opisano jako kolumnowy, o kolumnach malowanych „ad instar marmoris", pomiędzy którymi wspomniano czterech Ojców Kościoła. Na tym ołtarzu umieszczono złocone tabernakulum z ośmioma aniołkami, a także przedstawieniami świętych: Urszuli, Katarzyny i Wawrzyńca oraz bł. Jana Bożego. Cztery ołtarze boczne były podobne do siebie i miały „suis columnis et ornamentis", a dedykowano je Marii Dziewicy oraz świętym Sebastianowi, Katarzynie i Janowi Chrzcicielowi[7]. Ten pobieżny opis jest o tyle interesujący, że dotyczy wnętrza z manierystycznym wyposażeniem z samego początku XVII w., dla którego w Krakowie brak zachowanych analogii. Jest jednak ogólnikowy, więc nie można rozstrzygnąć, czy opisywany ołtarz główny miał cztery posągi czy cztery obrazy Ojców Kościoła i czy były one umieszczone w jednej czy w dwu strefach. Kolejne inwentarze wzbogacają naszą wiedzę o tyle, że wiadomo iż ołtarz główny pomalowany był na kolor czarny i czerwony, a obraz św. Urszuli posiadał złote ramy. Ołtarze boczne również były czarnoczerwone[8]. Stan taki trwał z pewnością do 1633 r.[9] Istotną zmianę odnotowano w 1636 r. Nie zapisano wtedy żadnych szczegółowych informacji na temat wyglądu ołtarzy bocznych, poza ich wezwaniami, lecz pojawiła się ciekawa notatka o ołtarzu głównym: „Altaria quinquae. Ex his maius altare novum s. Ursulae nondum perfectum, non pictum sed album ligneum"[10]. W 1639 r. zanotowano, że obraz w ołtarzu głównym jest malowany

[4] Kraków, Archiwum Państwowe (dalej jako: APK), sygn. WMK VI-14, k. 1167; Komaryńska, op. cit., s. 264.

[5] Kraków, Biblioteka Jagiellońska (dalej jako: BJ), rkps 3742: S. Ranathowicz, *Casimiriae civitatis urbi Cracoviensi confrontata Origo in eaque ecclesiarum erectiones et religiosorum fondationes, nec non series, vitae, res gestae praepositorum Conventus Canonicorum Regularium Lateranensium s. Augustini ad ecclesiam SS. Corporis Christi, descriptae a …,* k. 124v–125.

[6] Kraków, Archiwum Bonifratrów (dalej jako: ABK), rkps A-2, *Inventarium Monastery et Hospitalis S. Ursulae Caracoviensis 1615–1680,* k. 1–1v.

[7] Ibid.

[8] Dobrymi przykładami podobnych realizacji mogą tu być np. dawny ołtarz główny katedry krakowskiej z r. 1546 (obecnie w kościele Św. Stanisława w Bodzentynie), ołtarz główny z końca XVI w. w kościele par. Wniebowzięcia NMP w Małogoszczy czy datowany na pocz. XVII w. ołtarz główny z kościoła Św. Idziego w Krakowie.

[9] ABK, rkps A-2, *Inventarium Monastery..*, k. 1–1v.

[10] Ibid., k. 51.

na desce i ma złocone narożniki[11]. O ostatecznym pozłoceniu całego ołtarza dowiadujemy się dopiero z inwentarza spisanego w 1674 r.[12]; ołtarz ten nadal miał dawne pozłociste tabernakulum z figurkami aniołów i zapewne wyglądał jak większość ówczesnych ołtarzy głównych w kościołach krakowskich, wprowadzonych po reformie trydenckiej. Pozostałe nastawy także były już wówczas nowe i pozłocone, jedynie ołtarz Biczowania opisano jako „stary, nie złocony"[13].

Nie wiadomo, dlaczego ten stosunkowo nowy, bo liczący niespełna trzydzieści lat, ołtarz główny u Św. Urszuli już w 1664 r. postanowiono zastąpić strukturą, którą według kontraktu zawartego w dniu 6 czerwca tego roku zobowiązał się wykonać na świętego Michała tego samego roku Jakub Nieśniewski, snycerz z Kazimierza. Miał on również dotychczasowy ołtarz główny przenieść na miejsce starego, nie złoconego retabulum ołtarza Biczowania. Trzymiesięczny kontrakt ze strony zgromadzenia podpisał prowincjał Jacek od Maryi. W umowie, spisanej dosyć szczegółowo, zaznaczono wyraźnie, że ołtarz, który wykona Nieśniewski „powinien być czarny na glanc polerowany na kształt gebana"[14]. Ten szczegół mógłby wskazywać, że prowincjał, a może i całe zgromadzenie, zapragnęli mieć ołtarz w nowszym stylu, podobny do rozpowszechnionych w tym czasie w Krakowie czarnych retabulów z marmuru i ich drewnianych naśladownictw. Czy z powodu niezwykle krótkiego terminu, czy z innych przyczyn, Nieśniewski nie dopełnił kontraktu, bo w kolejnych inwentarzach wciąż pojawia się pozłociste retabulum ołtarza głównego, a ołtarz Biczowania aż do 1690 r. jest „stary i nie złocisty"[15]. Dopiero w 1695 r. przeor wystawił nowy ołtarz Biczowania, pozłocony dzięki ofierze Piotra Sulińskiego[16]. W tym czasie wymieniono również ołtarz główny. Dość dokładny opis jego nowej struktury pojawił się w inwentarzu spisanym w 1712 r.[17] Było to retabulum drewniane, czarne, z czterema złocistymi kolumnami i czterema osobami stojącymi po bokach, ozdobione „rzniętymi, złoconymi sztuczkami". Po raz pierwszy obraz św. Urszuli wymieniono tu jako malowany na płótnie, co wskazuje, że nie został przeniesiony z poprzedniej nastawy. Opisano również zwieńczenie z płaskorzeźbioną sceną *Zwiastowania* i ustawioną na szczycie figurę św. Urszuli z anielską asystą. Nadal jednak znajdowało się w tym ołtarzu dawne złociste tabernakulum z aniołkami, o którym skryptor inwentarza z 1739 r. zanotował, że „Cimborium. To in medio altaris magni rznięte snycerską robotą pozłociste już stare jako [powiadał] pater superiorus za ojca Kulberskiego"[18]. Jak mógł ten ołtarz wyglądać, pokazuje przykład retabulum z lat 1697–1702 w kościele Bernardynek w Krakowie (il. 1).

Od 1727 r. na obrazie ołtarzowym św. Urszuli wymieniana jest sukienka drewniana, podobne pojawiają się w ołtarzach bocznych, z wyjątkiem ołtarza Ukrzyżowania i ołtarzyka Najświętszej Panny Moskiewskiej, jednak same ołtarze i ołtarzyki nie są opisywane szcze-

[11] Ibid., k. 54.
[12] Ibid., k. 120.
[13] Ibid.
[14] APK, sygn. 3306, *Akta dotyczące Zakonu Jana Bożego Braci Miłosierdzia 1664–1777,* k. 1–2.
[15] BJ, rkps 5483, *Inventarium Conventus st Hospitalis Sancate Ursulae Cracoviensis 1675–1733,* k. 1, 18, 34v
[16] Ibid., k. 41.
[17] Ibid., k. 89v.
[18] BJ, rkps 5495, *Inventarium Conventus et Hospitalis Sancate Ursulae Cracoviensis 1735–1741,* k. 44v.

gółowo.

Stan taki trwał do 1741 r. i wnosić należy, że niewiele zmienił się przez kolejnych kilkadziesiąt lat, na co wskazuje inwentarz sporządzony już w XIX stuleciu, w związku z opuszczeniem kościoła Św. Urszuli przez Bonifratrów. To źródło dostarcza bardzo interesujących informacji o ostatnim kształcie wyposażenia kościoła Św. Urszuli. Opisano w nim ołtarz główny jak następuje: „ołtarz wielki ozdobiony czterema kolumnami w środku tego obraz duży na płótnie malowany, po bokach nyże, w których dwóch świętych roboty snycerskiej pozłoconych. Ołtarz wielki od góry także jest snycerskiej roboty pozłocony, mający dużą ozdobę". Opisano i inne nastawy, wymieniając liczne figury oraz obrazy w nich umieszczone; przy obrazie w ołtarzu Ukrzyżowania wspomniano o figurach Marii i św. Jana Ewangelisty odnotowując je jako „dwie figury pozłocone"[19]. Brakowało jedynie jednego obrazu ołtarzowego; był to obraz św. Jana Bożego.

Po podjęciu decyzji o przeniesieniu zakonników na Kazimierz, do dobrze wyposażonego kościoła i klasztoru Trynitarzy, władze zaleciły Bonifratrom pozostawienie ich ruchomości w budynkach przy ul. św. Jana. Zakonnicy, którzy wiele się natrudzili, by objąć nowy wówczas kościół Św. Trójcy, chyba się tym zaleceniom poddali, zapewne w niemałym stopniu kierowani obawą by nie utracić danej im szansy. Ze wspomnianego dziewiętnastowiecznego inwentarza budynków bonifraterskich przed wystawieniem ich na licytację, czerwoną kredką wykreślono wymienione tam elementy wyposażenia ruchomego. Brak jednak jakiejkolwiek adnotacji, co się z tymi rzeczami stało. W 1812 r. szacowano wartość pozostałości bonifraterskich. W spisie z tego czasu odnotowano, że „ołtarz wielki nie znajduje się", brak też wzmianek o innych retabulach, poza marmurowym ołtarzem w szpitalu[20].

Dobry i starannie sporządzony inwentarz objętego przez bonifratrów kościoła i klasztoru potrynitarskiego sporządzono w 1843 r.[21] Na jego podstawie można powiedzieć, że Bonifratrzy zasadniczo utrzymali urządzenie kościoła takie, jakie było za Trynitarzy. Zawiesili na ścianie obraz patronki opuszczonego kościoła, św. Urszuli. Malowidło wspomniano w inwentarzu z 1843 r. jako oprawione w cienkie ramy drewniane i wiszące w kościele (il. 2)[22]. Nie jest to chyba jednak obraz z dawnego ołtarza głównego, na co wskazują jego rozmiary, lecz jeden z kilku innych wizerunków tej patronki, które posiadali Bonifratrzy. By całkiem wykluczyć wątpliwości, należałoby przebadać, czy nie nosi on śladów opisywanej w inwentarzach bonifraterskich, drewnianej sukienki. Nie wprowadzając wielkich zmian do wnętrza kościoła potrynitarskiego, jeden ołtarz jednak z pewnością odebrano jego pierwotnemu patronowi (którym był najpewniej św. Jan z Mathy, założyciel Trynitarzy) i przeznaczono dla własnego założyciela, świętego Jana Bożego. Myliłby się jednak ten, kto pomyślałby, że umieszczony w ołtarzu nowo objętego kościoła obraz św. Jana Bożego jest tym, który Bonifratrzy zabrali z ołtarza tego świętego w kościele św. Urszuli. Inwentarz sreber potrynitarskich spisany około 1814 r. wylicza m.in. „promienie przy nowym obrazie s-go Kajetana około głowy jego złocone" oraz sukienkę „na dawnym obrazie s-go

[19] APK, sygn. WMK-47, s. 114–115 (*Opisanie kościoła Braci Miłosierdzia*).

[20] Ibid., s. 130 (*Wymiar i detaksacja gmachów po przeniesieniu Braci Miłosierdzia* z 23 IV 1812).

[21] APK, sygn. WM 552 In 4, *Inwentarz Szpitala Braci miłosierdzia w Krakowie w r. 1843,* s. 20.

[22] Ibid., s. 76.

Kajetana częściami pozłoconą serce zaś i krzyż od anioła trzymane nie złocone" z uwagą, że są one „od obrazu odjęte"[23]. Nowy obraz św. Kajetana to malowany zapewne przez Tadeusza Kuntze ok. 1757 r. piękny obraz ołtarzowy, dziś znajdujący się na swym pierwotnym miejscu (il. 3). Stary obraz św. Kajetana, to najprawdopodobniej dzisiejszy ołtarzowy obraz św. Jana Bożego, okryty metalową sukienką i z metalowym „krzyżem trzymanym od anioła" (il. 4)[24]. Obraz ten zdradza niezłą rękę artysty i również zasługuje na przebadanie, zwłaszcza pod kątem przemalowań jego górnej strefy.

Do wyposażenia kościoła Św. Urszuli należał też ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej i mniejszy ołtarz Matki Boskiej Moskiewskiej. Chociaż oba były otaczane kultem, dzisiaj nic nie wiadomo o ich losach. Przechowywany w klasztorze Bonifratrów destrukt ikonowego obrazu Marii z Dzieciątkiem, wymagający pilnie interwencji konserwatorskiej oraz badań malowidła, mógłby może być obrazem z jednego z tych ołtarzy (il. 5). Jego wielkość skłania do postawienia ostrożnej hipotezy, że był to obraz ołtarza większego, Matki Boskiej Częstochowskiej, czemu nie przeczą widoczne fragmenty twarzy i rąk obu postaci. W dokładniejszych inwentarzach obraz ołtarzowy Matki Boskiej Częstochowskiej opisywano jako ozdobiony najpierw „materyjalną" a potem drewnianą sukienką[25], czym można by tłumaczyć, że na omawianym ikonowym obrazie, zachowały się jedynie malowane karnacje postaci. Dużym kultem cieszył się też w kościele Św. Urszuli ołtarz Ukrzyżowania, uprzywilejowany odpustem za dusze zmarłych[26]. Opisywany w inwentarzach jako kolumnowy, z malowanym Chrystusem Ukrzyżowanym i dwiema rzeźbionymi postaciami Marii oraz św. Jana Ewangelisty[27]. Być może reliktami tego ołtarza są siedemnastowieczne figury Marii i Jana ustawione pod krucyfiksem w kaplicy Ukrzyżowania w dzisiejszym kościele Bonifratrów (il. 6). Hipoteza ta jest pociągająca, ponieważ Trynitarze znacznie później niż Bonifratrzy przybyli do Krakowa, bo dopiero w 1688 r., a obie figury mają cechy sztuki właściwe raczej dla drugiej i trzeciej ćwierci siedemnastego stulecia[28].

Rekapitulacja odszukanych i znanych dziś wiadomości na temat wyposażenia kościoła św. Urszuli w Krakowie, pozwala wysnuć kilka wniosków. Można stwierdzić, że w ciągu dwustu lat obecności Bonifratrów przy ul. św. Jana, aż trzykrotnie sprawiano tam ołtarze. Ich zmieniające się wezwania omówiła już Helena Komarynska we wspomnianym na wstępie artykule. Warto jednak zwrócić uwagę, że młode zgromadzenie przybywając do Krakowa, nie miało w szeregach własnych świętych i błogosławionych. Wezwania najstarszych

[23] APK, sygn. WMK-47, fasc. 297.

[24] W czasie, gdy bonifratrzy obejmowali kościół potrynitarski, nie była rozwinięta ikonografia św. Jana Bożego, dlatego łatwo można było przekształcić „stary" obraz św. Kajetana na wizerunek Jana Bożego. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że dobrze pasował on kształtem i wymiarami do ołtarza. Za oczywistą pomyłkę należy uznać datowanie tego obrazu na XIX w. – *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce,* IV: *Miasto Kraków,* cz. V*, Kazimiez i Stradom. Kościoły i klasztory 2,* Warszawa 1994, s. 74.

[25] „Materyalną" sukienkę wymienia inwentarz z 1695 r. – BJ, rkps 5495 *Inventarium Conventus et Hospitalis...,* s. 40, zaś drewnianą inwentarz z l. 1735–1741 – ibid., k. 3.

[26] Opisany jako „O. Passionis Christi Dni jest uprzywilejowany, pro defunctis et pro varijs devotionibus" – ibid., k. 3.

[27] „w jednym po lewej ręce ołtarzu Ukrzyżowany P. Jezus na obrazie na płótnie z dwiema figurami pozłoconymi" – APK, sygn. WMK-47, s. 114. Nierozstrzygnięta pozostaje sprawa krucyfiksu, któremu towarzyszą wspomniane figury. Datowany w *Katalogu Zabytków...* (s. 74) na l. 1630–40, prawdopodobnie jest nieco późniejszy. Być może do niego odnosi się dziewiętnastowieczna wzmianka w notatach Żegoty Paulego, że w 1748 r. „znajdował się w kaplicy trynitarskiej cudowny krucyfiks" – BJ, rkps 5357 II t. 10, k. 126.

[28] Por. *Katalog Zabytków...*, s. 74.

ołtarzy z pewnością nie miały spójnego programu teologicznego: święta Urszula została patronką świątyni, ze względu na pamięć żony głównego fundatora i, z podobnego zapewne powodu, przez pewien czas był w kościele ołtarz św. Sebastiana, który, co prawda, był patronem od zarazy, ale też patronem jednego z fundatorów, rajcy Sebastiana Zacherli. Pozostałe ołtarze dedykowano śś. Katarzynie i Janowi Chrzcicielowi, możliwe, że z podobnych przyczyn. Po kilkakrotnych zmianach wezwań, z pierwotnych pozostały tylko patronaty ołtarza głównego i Matki Boskiej Częstochowskiej. Z pozostałych trzech retabulów dwa poświęcono Chrystusowi, a jedno założycielowi zgromadzenia; wtedy można już mówić o całościowym programie teologicznym zrealizowanym w ołtarzach. Być może łączył się on z polichromią ścian i sklepień kościoła, o której jednak brak precyzyjnych informacji.

Z założenia nie zajmowałam się omawianiem innych elementów wyposażenia kościoła Św. Urszuli, które dopełniały jego wystrój. O nich także zachowały się różne przekazy, pozwalające na postawienie szeregu pytań i hipotez. Interesujące zwłaszcza, są licznie występujące i wyraźnie odnotowywane w inwentarzach ikony, nie spotykane w innych kościołach krakowskich. Mając tak wiele wiadomości o wyposażeniu nie zachowanego kościoła, należy żywić nadzieję, że uda się kiedyś zidentyfikować elementy jego rozproszonego wyposażenia, które może przetrwało gdzieś do naszych czasów. Z pewnością jednak przetrwało to, co najważniejsze – zachowana ciągłość i charyzmat zgromadzenia. A już wkrótce lata spędzone przez Bonifratrów przy ul. Krakowskiej zrównają się z latami przebytymi przy ul. św. Jana.

Joanna Daranowska-Łukaszewska

WYSTRÓJ KOŚCIOŁA ŚWIĘTEJ URSZULI W ŚWIETLE ŹRÓDEŁ I DOTYCHCZAOWYCH OPRACOWAŃ. PRZYCZYNEK DO REKONSTRUKCJI

tekst: s. 355–360



1. Ołtarz główny w kościele św. Józefa (ss. Bernardynek) w Krakowie (fot. AC Konserwacja)



2. *Św. Urszula.* Kraków, kościół Świętej Trójcy (oo. Bonifratrów) (fot. arch klasztoru)



3. *Św. Kajetan* – obraz w ołtarzu bocznym kościoła Świętej Trójcy (oo. Bonifratrów) w Krakowie, Tadeusz Kuntze (?), ok. 1757 (fot. arch. klasztoru)



4. *Św. Jan Boży* – obraz w ołtarzu bocznym kościoła Świętej Trójcy (oo. Bonifratrów) w Krakowie fot. arch. klasztoru)



5. *Matka Boska z Dzieciątkiem.* obraz w klasztorze oo. Bonifratrów w Krakowie (fot. arch. klasztoru)



6. Ołtarz Ukrzyżowania w kościele Świętej Trójcy (oo. Bonifratrów) (fot. arch klasztoru)

IKONOGRAFIA BIBLIJNA SREBRNYCH KUFLI GDAŃSKICH. UWAGI NA TEMAT ŹRÓDEŁ WZORÓW GRAFICZNYCH I ICH WYKORZYSTANIA W ZŁOTNICTWIE GDAŃSKIM XVII W.*

Kufle należą do najbardziej okazałych wyrobów gdańskiego złotnictwa. Obok cennego materiału, imponujących rozmiarów i biegłości technicznej w ich wykonaniu wyróżnia je przede wszystkim różnorodność zdobień i, co za tym idzie, wielość związanych z nimi treści. Bogata dekoracja naczyń obejmowała w pierwszej kolejności przedstawienia figuralne o różnej tematyce. Gros motywów stanowią ilustracje wydarzeń biblijnych, przede wszystkim starotestamentowych[1]. W tym krótkim omówieniu chciałabym skupić się na wzorach graficznych dla przedstawień tej najliczniejszej grupy naczyń. Temat ten był już podejmowany w literaturze, jednakże nowe ustalenia poczynione w toku prac nad złotnictwem gdańskim, przede wszystkim zaś odnalezienie kolejnych źródeł wzorów, skłaniają do uzupełnienia dotychczasowej wiedzy.

Źródeł wzorów graficznych dla omawianych zabytków należy szukać głównie w niemieckiej oraz niderlandzkiej grafice książkowej z okresu od końca XVI do początku XVIII w. Jako podstawowe wskazywano dotychczas najczęściej zespół miedziorytów *Icones Biblicae*… opublikowany w latach 1625–1627 przez Mateusza Meriana St.[2] (względnie jedno z późniejszych wydań tych ilustracji). Na zbieżność przedstawień na naczyniach gdańskich z tymi rycinami zwróciła jako pierwsza uwagę Barbara Tuchołka-Włodarska, która zestawiła z grafikami Meriana kilkanaście zabytków[3]. Istotnie wśród odnotowanych dotąd gdańskich kufli o tematyce biblijnej blisko połowa wykazuje pokrewieństwo z ilustracjami z tego wydawnictwa, jednakże silnie już upowszechnione wiązanie ich bezpośrednio z tą publikacją oraz osobą Meriana jest nieprecyzyjne.

Wyjaśnienia wymaga skomplikowana sprawa autorstwa samych miedziorytów. Wbrew opinii przywołanej Autorki, Mateusz Merian St. nie był inwentorem większości zawartych w tym wydawnictwie rycin, ale obficie i chętnie sięgał do dzieł wcześniejszych. W świetle dotychczasowych ustaleń badaczy grafiki artyście temu można przypisać jedynie kilka prac

* Artykuł powstał w oparciu o rozprawę doktorską pt. *Srebrne kufle gdańskie XVII–XVIII w. – typ, styl, ikonografia,* zrealizowaną na UMK w Toruniu.

[1] Kufle z przedstawieniami biblijnymi stanowią ok. 40% wszystkich znanych mi naczyń (ponad 150 egzemplarzy z blisko 400 zabytków). Wśród nich zdecydowana większość (ok. 130) to tematy ze Starego Testamentu.

[2] *Icones Biblicae Preacipuas Sacrae Scripturae Historias eleganter*…, wyd. spadkobiercy T. i J. T. de Bry, M. Merian st., Frankfurt a.M., 1625–1627. Na to monumentalne wydawnictwo składały się cztery, wydawane w osobnych zeszytach, tomy zawierające łącznie 234 rycin (157 ilustracji do Starego Testamentu, 77 – Nowego, każda zaopatrzona w cytat z Pisma Św. w trzech językach oraz łaciński komentarz-sentencję) – L.H. Wüthrich, *Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. A.*, III: *Die grossen Buchpublikationen,* 1: *Bibel, Gottfrieds Chronik, Theatrum Europaeum, De Bry's Reisen / Archontologia / Totentanz,* Hamburg 1993, passim; *Als Unsterblich Ehren-Gedachtnis Zum 400. Geburtstag Des Hochberuhmten Delineatoris (Zeichners), Incisoris (Stechern) et Editoris (Verlegers) Matthaeus Merian des Aelteren. worin eygentl. beschrieben u. abgebildet wird sein gantzes Leben, seine Handzeichnungen, die Wercke zur Topographia, die Icones Biblicae*… [kat. wyst., Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt Am Mayn 15.9.–7.11.1993, Kunstmuseum Basel 27.11.1993–13.2.1994], red. U. Schneider, Franckfurt Am Mayn–Basel 1993, s. 12–13, 132–147, 256–266.

[3] B. Tuchołka-Włodarska, *Srebrne kufle gdańskie i ich dekoracje*, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego", 2, 1993, s. 171–197; eadem, *Biblical themes on Gdańsk silver vessels of the second half of the seventeenth century. From Genesis to Exodus.* [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, Materiały z Sesji Naukowej Gdańsk 2000, red. J. Friedrich, E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 257–274.

o tematyce starotestamentowej[4], a wszystkie one są całkowicie różne od tych zawartych w przywołanej publikacji. Merianowskie kompozycje figuralne, w opinii badaczy, wzorowane były m.in. na dziełach artystów okresu manieryzmu – zwłaszcza pracach Hansa Holbeina, Tobiasa Stimmera czy Antonia Tempesty[5]. Duża część ilustracji z *Icones Biblicae*... stanowi dosłowne powtórzenie wcześniejszych, przede wszystkim niderlandzkich kompozycji z końca XVI i pierwszej ćwierci XVII w. Przykładem może być scena *Spotkania Rebeki i Eliazara* będąca naśladownictwem miedziorytu Johanna van Londeerseel (ok. 1600–1610) według obrazu Davida Vinckboonsa[6] (il. 1a–b). Wierną kopią jest też scena *Uczty Baltazara* według miedziorytu Jana Harmensza Mullera, powstałego przed 1625 r.[7] (il. 2a–b). Również przedstawienie *Miłosierny Samarytanin* prezentuje ujęcie bardzo podobne do licznych rycin z wydawnictwa Visscherów z końca XVI w. Artysta korzystał także z bardziej odległych zapożyczeń – np. przedstawienie *Sądu Salomona* jest kopią kompozycji Rafaela Santi w Loggiach Watykańskich z 1518 r., niewątpliwie przejętą za pomocą włoskiej serii graficznej[8]. Z kolei źródła wzorów dla merianowskich ilustracji do Nowego Testamentu omówił szczegółowo Johann Geyrhalter, stwierdzając, że artysta w większości opracowywał samodzielnie jedynie dalsze plany, zwłaszcza tła krajobrazowe, które wykazują zależność od flamandzkiego i niderlandzkiego malarstwa pejzażowego[9]. Można zatem wskazać nieodległe czasowo, wierne pierwowzory dla znacznej części grafik z publikacji Meriana. On sam był więc nie samodzielnym autorem poszczególnych rycin, ale przede wszystkim wydawcą – pomysłodawcą i twórcą całościowej koncepcji tego dzieła[10].

Rozpowszechnienie tego zbioru ilustracji w sztuce gdańskiej wiąże się z rozgłosem jaki zyskał on w całej Europie Północnej. Grafiki z *Icones Biblicae*… stały się w krótkim czasie najpopularniejszą biblią obrazkową. Już w kilka lat po pierwszej publikacji, w 1630 r., zbiór ukazał się powtórnie w jednym tomie[11]. Te same ryciny posłużyły równocześnie za

---

[4] *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700, 25: Johan Ulrich Mayr – Matthaeus Merian the Elder*, red. T. Falk, R. Zijlma, Roosendaal 1989, s. 93–95, nr 1–4 (pozostałe 8 scen opatrzone odsyłaczami do serii rycin). Warto zwrócić uwagę, że wszystkie trzy reprodukowane kompozycje: *Znalezienie Mojżesza, Śmierć Absaloma oraz Eliasz karmiony przez kruki* są kopiami wcześniejszych prac; jako pierwowzory wskazać można np. drzeworyty zamieszczone we francuskich publikacjach z 3. ćw. XVI w.: *Biblia Sacra ad optima quaeque veteris*…. wyd. J. de Tournes, (1558) – *Flavius Histoire de Fl. Iosephe*…. wyd. N. Edoard, Lyon 1562 – http://www.pitts.emory.edu – kat. 1558BiblC, 1562Jose.

[5] A. Ziemba, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 25.

[6] K. Goossens, *David Vinckboons*, Antwerp 1954, passim; F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, 11: *Leyster –Matteus*, Amsterdam [1959], s. 100, nr 4.

[7] J.P. Filedt Kok, *Jan Harmensz. Muller as Printmaker I-III*, „Print Quarterly", 11, 1994, s. 223–264, 351–378; 12, 1995, s. 3–29; idem, *The Muller Dynasty*, (*The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–170*), Rotterdam 1999, 2, s. 43–47, nr 1.

[8] Sceny biblijne zdobiące Loggie jako serie reprodukowali kilkakrotnie na początku XVII w. rytownicy: S. Badalocchio i G. Lanfranco (wyd. 1605, 1607), B. Aloisi Galantini (1613) oraz O. Borgianni (1615) – *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Instituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985, s. 77–84, kat. II–IV.

[9] J. Geyrhalter: *„Icones biblicae" Matthaeus Merians d. Ä: die künstlerischen Quellen zum Neuen Testament; ein Beitrag zur Merian-Forschung*, Graz 1971.

[10] Mógł także współuczestniczyć w tworzeniu komentarzy wraz z ich głównym autorem, Johannem Ludwigiem Gottfriedem – od 1619 r. stałym współpracownikiem oficyny Meriana. Obaj byli blisko związani ze środowiskiem protestanckich mistycznych spirytualistów z kręgu Caspara von Schwenckfelda – L.H. Wüthrich, *Der Chronist Johann Ludwig Gottfried (ca. 1548–1633)*, „Archiv für Kulturgeschichte", 43, 1961, s. 188–216.

[11] S. Strohm, *Die Kupferbibel Matthäus Merians von 1630*, Stuttgart 1985.

ilustracje do pełnego wydania tekstu Biblii w oficynie Lazarusa Zetznera w Strassburgu[12], a następnie wykorzystywano je w kolejnych wydaniach tekstów Pisma Św. w tym m.in. do zilustrowania pierwszego oficjalnego niderlandzkiego tłumaczenia Biblii z 1637 r. Z oryginalnych płyt miedziorytniczych Meriana korzystały także amsterdamskie oficyny Nicolasa Visschera i Cornelisa Danckertsza (wyd. 1648 i 1650). Od połowy XVII w. powstawały natomiast licznie kopie tych ilustracji autorstwa wielu (czasem anonimowych) rytowników, różnej klasy artystycznej i w różnym stopniu wierne oryginałowi. Do najbardziej znanych należą miedzioryty Pietera Hendricksza Schuta[13]. Drukowano zarówno wersje obrazkowe, gotowe Biblie z ilustracjami w tekście jak i osobne zespoły luźnych, nieoprawionych rycin, przeznaczone do uzupełniania nimi egzemplarzy tekstu przez samych nabywców. Do połowy XVIII w. doliczyć się można kilkudziesięciu różnorodnych wydań Pisma Świętego z ilustracjami opartymi na wydawnictwie Meriana, drukowanych przede wszystkim w Niderlandach i Niemczech, ale także we Francji i Anglii[14]. O ich popularności świadczy także wykorzystanie w innych tekstach – zilustrowano nimi np. ***Starożytności Żydowskich*** Józefa Flawiusza[15] czy tzw. ***Hagadę Amsterdamską*** Abrahama Bar-Jacoba[16]. Z prac Meriana St. korzystał wreszcie również syn rytownika, Mateusz Merian Mł.[17].

Duża liczba kolejnych wydań tzw. Biblii Meriana sprawiła, że ilustracje te stały się popularnymi wzorami graficznymi, na dużą skalę wykorzystanymi w malarstwie i wielu dziedzinach rzemiosła artystycznego, zwłaszcza w Niemczech, Niderlandach oraz krajach basenu Morza Bałtyckiego[18]. Stąd oprócz wydań książkowych funkcjonowało w obiegu artystycznym szereg pojedynczych odbitek graficznych (oryginałów i kopii) a także rysunków wykonywanych na własny użytek przez artystów i rzemieślników. Dotyczyło to również złotnictwa, dlatego sięgnięcie przez złotników gdańskich w drugiej połowie XVII w. po te właśnie wzory nie jest zaskoczeniem. Nie sposób przesądzić, z których wydawnictw rzemieślnicy korzystali. Raczej nie dysponowali pierwszymi wydaniami z lat dwudziestych i trzydziestych XVII w[19]. ale późniejszymi, z drugiej połowy stulecia. Barbara Tuchołka-Włodarska wskazuje na wydanie amsterdamskie z 1682 r. z rycinami (odwróconymi) wykonanymi przez Pietera Hendricksza Schuta[20], co jest prawdopodobną, ale nie jedyną możliwością. Złotnicy mogli czerpać wzory zarówno z oryginalnego wydawnictwa Meriana jak i z wielu

[12] *Biblia, Das ist: Die gantze Schrifft Alten und Newen Testaments…*. wyd. L. Zetzners, Straßburg 1630. Merian odsprzedał oryginalne płyty miedziorytnicze oficynie Zetznera – W.C. Poortman, *Bijbel en prent*, 1, Den Haag 1983, s. 57.

[13] *Historiae Sacrae veteris et novi Testamenti. Bybelsche Figuren Vertoonebde de Voornaemste Historien der Heylighe Schrifture*…, wyd. N. Visscher, Amsterdam b.r. [między 1648–1650]. Poza powtórzeniem 233 rycin z *Icones Biblicae*, Schut wykonał 25 dodatkowych plansz.

[14] Na temat publikacji francuskich i angielskich m.in. I. Green: *Print and Protestantism in early modern England*, Oxford 2000, passim.

[15] J. Flavius, *Des wijdt-vermaerden Joodschen Historieschrijvers Boecken…*., wyd. J. Savry, Dordrecht 1665.

[16] A. Bar-Jacob: *Haggdah*, Amsterdam 1695.

[17] D. Nieden, *Matthäus Merian der Jüngere*, Göttingen 2002.

[18] Przykłady wykorzystania wzorów merianowskich w gdańskich zabytkach kościelnych cyt. W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Stuttgart 1957–1972, passim.

[19] Warto w tym miejscu odnotować, że egz. Biblii z oficyny Zetznera wyd. w 1630 r., był w posiadaniu biblioteki Rady Miasta Gdańska - obecnie w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN, sygn. Hd 11400 2°.

[20] *Historiae Sacre Veteris et Novi Testamenti Biblische Figuren… in kooper gemaeckt door Pieter Henriksz Schut.* wyd. N. Visscher, Amsterdam 1682 (reedycja wyd. z l. 1648–1652).

późniejszych źródeł, znać je nie tylko w jednej, ale w wielu redakcjach, zetknąć się z nimi zarówno w grafice jak i w malarstwie i innych dziedzinach plastyki jak również sami wykonywać na użytek warsztatowy rysunkowe kopie i szkice.

Przyporządkowanie konkretnych rycin do poszczególnych naczyń jest utrudnione także ze względu na sposób ich wykorzystywania w pracach złotniczych. Niejednokrotnie dokonywano znacznych przekształceń, służących dopasowaniu wzoru graficznego do rozmiarów i proporcji kufli, materiału, techniki pracy, wreszcie także umiejętności samego wykonawcy. Przedstawienia te poddawano zazwyczaj uproszczeniom: kadrowano, zmieniano ich kompozycję, redukowano ilość postaci skupiając się na głównych bohaterach, usuwano zbędne elementy dekoracji i otoczenia, rezygnowano z ukazywania wielu detali, prostsze formy nadawano sprzętom, rekwizytom, elementom stroju czy architektury, umieszczano wydarzenia w innym otoczeniu i na innym tle (np. zastępowano dekoracje architektoniczne prostszą scenerią roślinną), rezygnowano z rozbudowanej perspektywy i zatracano wrażenie głębi perspektywicznej na rzecz ukazania wydarzeń na pierwszym planie.

Różnorodność i swobodę traktowania wzoru graficznego widać na przykładzie ponad dwudziestu naczyń z przedstawieniem *Proroka Eliasza karmionego przez kruki i pocieszanego przez Anioła*. Przy ogólnym podobieństwie sceny te różnią się znacznie upozowaniem postaci, ich gestami, udrapowaniem szat, wyglądem przedmiotów oraz opracowaniem leśnego otoczenia. Innym przykładem jest równie popularna scena Spotkania Rebeki i Eliazara[21], w której główne postaci umieszczone zostały już to na tle szerokich schodów i rozbudowanej kamiennej architektury, już to stojące na ziemi w skromnej roślinnej scenerii. Różna jest takie liczba towarzyszących im ludzi i zwierząt. Podobnie historia *Znalezienia Mojżesza* na kuflach Nathaniela Schlaubitza[22] rozgrywa się z udziałem mniejszej niż na rycinie Meriana ilości osób, rozstawionych dodatkowo w inny sposób, a rozbudowana architektura na dalszym planie zredukowana została do kilku zaledwie uproszczonych lub schematycznie zaznaczonych (często także nieproporcjonalnych) elementów, przez co cała scena traci głębię perspektywiczną i monumentalny charakter. Reprezentatywną ilustracją jest również popularny motyw *Spotkania Eliasza i wdowy z Sarepty.* Na trzech zabytkach z warsztatu Petera III Rode i Nathaniela II Pressdinga[23], przy zachowaniu układu postaci, została ona ukazana kolejno: we wnętrzu mieszkalnym (ujęcie najbliższe pierwowzorowi graficznemu), na tle architektury miejskiej oraz w otwartej przestrzeni.

Wyrazistym przykładem dokonywania daleko idących zmian jest także scena *Uczty Józefa z braćmi* umieszczona na naczyniu Petera II Rode[24] (il. 3a–b). Na rycinie wydarzenie rozgrywa się w obszernej pałacowej sali o bogatym wystroju, na tle wysokich, arkadowych okien z ogrodem i budynkami widocznymi na zewnątrz. W przestrzeni tej licznych biesiadników umieszczono przy długim stole, ujętym z wykorzystaniem głębi perspektywicznej,

[21] Powtarzane zwłaszcza w warsztatach Johanna II i Petera III Rode – Münster, Westpreussische Landesmuseum Schloss Wolbeck, nr inw. 93/370; Rempex, Aukcja 22 IV 1998, kat., il. 609; Fischer Auktionhaus Luzern, *Kunstauktion 394*, 9–14 XI 2005, kat. 4178.

[22] Kraków , Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 6498; Moskwa, Muzea Moskiewskiego Kremla, nr inw. МЗ-926.

[23] St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. Э 18019; zbiory Ryszarda Janiaka, nr inw. JR/k/73, zk/615; Lund, Museum Kulturen, nr inw. KM 30.566.

[24] Aukcja Sotheby's, Londyn 1986 – V. Brett, *The Sotheby's Directory of Silver 1600–1940*, London 1986, s. 64, kat. 72. W katalogach aukcyjnych scenę tę interpretowano dotychczas jako przedstawienie *Ostatniej Wieczerzy.*

w otoczeniu dużej grupy służby i dworzan. Na kuflu spośród jedenastu mężczyzn ukazano jedynie siedmiu, koncentrując uwagę zwłaszcza na pierwszej czwórce u szczytu stołu. Bohaterów rozmieszczono za stołem ustawionym poziomo, równolegle do korpusu naczynia. Z pozostałych ludzi i zwierząt pozostawiono jedynie postać służącego na pierwszym planie, nalewającego wino. Największemu uproszczeniu poddano otoczenie – bezpośrednio za plecami postaci widnieje prosta, parawanowa ściana o schematycznie zaznaczonych, prostokątnych okienkach.

Wymienione tutaj przekształcenia (z konieczności ograniczone do kilku jedynie przykładów) dotyczą większości z ponad trzydziestu znanych tematów dekoracji, opartych na marianowskim pierwowzorze. Interesującym wyjątkiem jest natomiast sposób pokazania *Przejścia Izraelitów przez Morze Czerwone* na trzech naczyniach autorstwa Nathaniela Schlaubitza[25]. Są to jedne z najbardziej okazałych i najciekawszych gdańskich kufli, zarówno pod względem techniki, jakości artystycznej jak i wykorzystania wzorów graficznych. Niespotykanym zabiegiem jest tu połączenie elementów zaczerpniętych z kilku rycin. W scenie zatopienia armii faraona sylwetki tonących Egipcjan powtórzone zostały dość wiernie. Postaci na brzegu – Mojżesz, Aaron oraz kobieta z dzieckiem – także ściśle powtarzają wzór graficzny (z wyjątkiem figury dziecka, które na grafice jest nagie, a na kuflu ubrane). Po lewej stronie dodano liczną grupę postaci ludzi i zwierząt – orszak Izraelitów złożony z: chłopca z laską na ramieniu prowadzącego osła, na którym siedzi kobieta z dzieckiem na ręku, kobiety z tobołkiem nad głową prowadzącej dwoje małych dzieci (chłopca i dziewczynkę) oraz dwóch mężczyzn w turbanach na czele pochodu. Ponad głowami idących widoczne są szyje i grzbiety dwóch objuczonych wielbłądów. Taki zabieg posłużył do wypełnienia figurami całego korpusu – pierwszoplanowy kondukt zajmuje niemal całą przestrzeń cylindra[26]. Ta rozbudowana grupa nie została wymyślona samodzielnie przez złotnika. Liczne podobieństwa wskazują na wykorzystanie kolejnej w serii ilustracji Meriana – *Jozue przekraczający Jordan* (il. 4a–b). Na rycinie tej pojawiają się w podobnym ujęciu: kobieta z dzieckiem na osiołku, pieszy żołnierz z piką (na kuflu Schlaubitza chłopiec z laską), kobieta z tobołkiem i para małych dzieci oraz dwa wielbłądy w tle. Nie udało się natomiast znaleźć w tym zespole grafik odpowiednika dla dwóch mężczyzn otwierających pochód (?).

Co ciekawe do stworzenia dekoracji naczynia posłużył jeszcze trzeci wzór graficzny. Obok głównego przedstawienia, pomiędzy grupą Egipcjan i Izraelitów (przy uchu naczynia) umieszczona została, niczym nie oddzielona, scena ilustrująca wydarzenie z Dziejów Apostolskich – *Rozdzielanie mienia we wspólnocie chrześcijan*[27].Przedstawienie to zaczerpną złotnik z tzw. *Biblia Ectypa* z ilustracjami Johanna Christopha Weigela.

Przykład ten świadczy, że grafiki z kręgu Biblii Meriana nie były jedynym źródłem

---

[25] Gdańsk, Muzeum Narodowe, nr inw. MNG/SD/101/MT; *695 Math Lempertz'sche Kunstversteigerung, Kunstgewerbe*, Köln, 18–19 XI 1993, kat. 425, tab. VIII.

[26] Tuchołka-Włodarska szczegółowo omawiając to naczynie wskazała trafnie na zbieżność z grafiką Meriana, ale nie zwróciła uwagi na rozbudowanie pochodu Izraelitów – Tuchołka-Włodarska, *Srebrne kufle*…, s. 186–187.

[27] Dotychczas scena określana, bez wskazania wzorów graficznych, jako epizod z Ewangelii św. Mateusza, *Wiara kobiety kananejskiej* (Mt. 15, 21) – ibid., s. 187.

ilustracji biblijnych wykorzystywanych przez gdańskich złotników. Obok nich wskazać można jeszcze kilka popularnych źródeł wzorów. Do częściej powtarzanych należały sceny z wspomnianej Biblii ilustrowanej przez Johanna Christopha Weigela, wydanej w Augsburga w 1695 r.[28] Z miedziorytów tych korzystał przede wszystkim Nathaniel Schlaubitz. Wskazać można kilkanaście tematów dekoracji naczyń opartych o ryciny z tego wydawnictwa. Należą do nich m.in. popularne sceny *Ofiary Abrahama* (il. 5a–b) i *Spotkanie Rebeki i Eliazara*[29] (uprzednio łączono je z parą plakiet przypisywanych Hansowi Jamnitzerowi, a także z grafiką wg projektu Maartena de Vos[30]). Kolejnym istotnym wydawnictwem była Biblia z grafikami Matthiasa Scheitsa[31], wydana w Lüneburgu w 1672 r.[32] używana przez Nathaniela Detloffa (m.in. dwa naczynia ze scenami: *Wypędzenie Hagar, Mojżesz przed Krzewem Ognistym i Samuel namaszczający Saula na króla)*[33] (il. 6a–b).

Innym źródłem wzorów graficznych, wskazywanym przez badaczy jako ważne dla złotników gdańskich, jest norymberskie wydanie Biblii z 1679 r., opublikowane w oficynie Johanna Leonharda Buggela z rycinami wykonanymi przez Melchiora Küssela[34]. Dotychczas łączono z tą publikacją m.in. scenę *Faraon nadaje Józefowi tytuł zarządcy Egiptu* na kuflach autorstwa Andreasa II Mackensena (?), Sigfrieda Örnstera i Benedicta Clausena[35]. Bliższe przyjrzenie się zabytkom oraz grafikom stawia jednak pod znakiem zapytania twierdzenie o pracach Küssela jako bezpośrednim wzorze. Wszystkie wymienione naczynia, mimo ogólnego podobieństwa, różnią się w istotny sposób od przywołanej ilustracji jak i od siebie nawzajem (zwłaszcza opracowaniem architektonicznego tła, ale także poszczególnych figur). Kufel Mackensena[36], datowany na podstawie inskrypcji na 1696 r., prezentuje ujęcie sceny najbardziej podobne do wskazywanego wzoru. Dekoracja na

[28] *Biblia Ectypa. Bildnussen auss Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testament*…, wyd. Ch. Weigel, Augsburg 1695.

[29] Huis Doorn, inw. HuD38; dawne zbiory Augusta Neresheimera, Monachium – R. Fritz, *Sammlung August Neresheimer*, Hamburg 1974, s. 32–33, kat. 10, il. 23; Lubeka, Haus Hansestadt Danzig, inw. L136; aukcja Sotheby's, Londyn 1973 – Brett, op. cit., s. 70, kat. 105.

[30] Tuchołka-Włodarska, *Srebrne kufle*…, s. 185–186, il. 20; eadem, *Biblical themes*…, s. 263–264, przyp. 11, il. 8a–b, 9–10. Wskazane przez autorkę podobieństwa do plakiet (przyp. Hansowi Jamnitzerowi, w Gruuthusemuseum w Brugii, inw. 0.15.39.XXIII. – por. I. Weber, *Deutsche und Francoesische Renaissanceplaketten 1500–1650*, 2, München 1975, kat. 278, 280) oraz anonimowej ryciny wg Maartena de Vos (z wielokrotnie publikowanej serii *Historia Abrahama – Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, 44: *Maarten de Vos*, Rotterdam 1996, nr 66–67) dotyczą jednak tylko ogólnej kompozycji i rozmieszczenia pierwszoplanowych postaci. Znacznie różnią się natomiast układ figur, ich gesty, kształtowanie szat, wygląd rekwizytów oraz tło przedstawień.

[31] H. Baudis, *Matthias Scheits, Hamburg 1625/35–um 1700 Hamburg*, [w:] *Norddeutsche Zeichner aus vier Jahrhunderten*, [kat. wyst., Staatliches Museum Schwerin 7 III 2009–12 IV 2009], Schwerin 2009, s. 38–41.

[32] *Biblia, das ist: die gantze H. Schrifft Alten und Newen Testaments*…, I–III, wyd. J. i H. Stern, Lüneburg 1672. Ryciny Scheitsa wzorowane na wcześniejszych kompozycjach kilkunastu innych grafików – *Die Sternsche Bilderbibel von 1672. Sonderausstellung im Alten Haus am Berge 35. Handzeichn d. Matthias Scheits und Kupferstiche.* [kat. wyst., Museumsverein f.d. Fürstentum Lüneburg, 15 VII–11 VIII 1950], red. G. Körner, Lüneburg 1950.

[33] Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. SZM 11105; Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne, nr inw. МЗ-218.

[34] *Icones Biblicae Veteris et Novi Testamenti. Figuren Biblischer Historien Alten und Neuen Testaments.* (5 części w 1 tomie), wyd. J.L. Buggel, Nürnberg 1679; *Holsteins, German*…, 20*: Maria Magdalena Küsel–Johann Christoph Laidig,* oprac. F. Anzelewsky, Amsterdam 1977, s. 117, nr 1036–1286.

[35] М.Н. Лопато, *Польское художественное серебро XVII – первой половины XIX века в Эрмитаже,* Санкт Петербург 2004, s. 81, kat. Гд 50; Tuchołka-Włodarska, *Biblical themes*…, s. 272, il. 18–19.

[36] St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. Э 7536.

pozostałych dwóch zabytkach w większym stopniu odbiega wyglądem od wspomnianej ryciny. Naczynie Clausena[37] datować można na ostatnią dekadę XVII w. zaś kufel Örnstera[38] na przełom XVII i XVIII stulecia. Z dużym prawdopodobieństwem pierwowzór dla tej sceny można wskazać w grafice francuskiej. Jest nim miedzioryt Françoisa Tortebat według obrazu Simona Voueta wydany w 1665 r[39]. Wzorem dla wzmiankowanych naczyń mogły być zatem grafika Tortebata, Küssela, ale także późniejsze wydanie tychże ilustracji, np. z Biblii opublikowanej w Norymberdze w 1702 r[40]. Także dla trzech analogicznych naczyń ze sceną *Spotkanie Jeftego z córką*, powstałych ok. 1700 r. w warsztacie Sigfrieda Örnstera[41] wskazać można te same trzy możliwe źródła wzorów (il. 7a–b).

Wykorzystanie innych wydawnictw znamy najczęściej z pojedynczych przykładów. Nietypową ilustracją posłużył się Mathias I Pichell w scenie *Mojżesz przed Faraonem*[42]. Pierwowzór dla niej stanowi miedzioryt Hieronima Wierixa z *Thesaurus Sacrarum*… (Antwerpia 1585)[43] (il. 8a–b). Plansza ta posłużyła także do ilustracji *Theatrum Biblicum*… opublikowanego w Amsterdamie przez wydawnictwo Vischerów w kilku kolejnych wydaniach, ostanie z 1674 r.[44] Zagadkowa pozostaje proweniencja wzoru dla sceny *Ofiarowanie Jezusa w świątyni* na naczyniu z warsztatu Johanna Jöde (ok. 1730)[45], dla której pierwowzorem jest miedzioryt Hieronima Wierixa w *Evangelicae Historie Imagines* z 1593 r. (il. 9a–b) powtórzony kilkukrotnie także w innych wydawnictwach z XVII i XVIII w.[46]

Jak można wnioskować z powyżej zaprezentowanych przykładów, głównym źródłem wzorów dla złotników gdańskich pozostawała grafika książkowa z Niemiec i Niderlandów – czyli regionów powiązanych z Gdańskiem silnymi kontaktami ekonomicznymi i artystycz-

---

[37] W zbiorach prywatnych w Niemczech. Za informację o naczyniu oraz zdjęcia dziękuję Panu Dariuszowi Nowackiemu z Zamku Królewski na Wawelu.

[38] Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, nr inw. E 1201.

[39] A. Robert-Dumesnil: *Le Peintre-Graveur Français*. 3, Paris 1835, s. 214–224, il. s. 219, nr 8. François Tortebat (ok. 1621–1690) był zięciem Simona Voueta i wydawcą jego prac – W.R. Crelly: *The painting of Simon Vouet.* New Haven 1962; B. Brejon de Lavergnée: *Dessins de Simon Vouet (1590–1649)*, Paris 1987.

[40] *Biblia germanica. Biblia, Das ist: Die ganze Heilige Schrifft, Alten und Neuen Testaments*…, wyd. J. Seitz, L. Buggel, Nürnberg 1702.

[41] Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 8907; St. Petersburg, Ermitaż, nr inw. Э 1786; Auktionshaus Vogler Basel, *Frühjahrsauktion 2009*, kat. 161.

[42] *Catalogue of Silhouettes, Portrait Miniatures, Objects of Vertu, Gold Boxes and European Silver*, Sotheby Parke Bernet & Co., London, 7 III 1983, kat. 308.

[43] *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti*, wyd. G. de Jode, Antwerp 1585 – H. Mielke, *Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts:Der Thesaurus Veteris et Novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte", 38, 1975, s. 29–83.

[44] *Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae*…, wyd. C.J. Visscher, Amsterdam 1639 (kolejne wyd. 1643, 1650, 1674).

[45] Do 1945 r. w kościele Bożego Ciała w Elblągu – E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preussen,* 2: *Westpreussen*, Leipzig 1908, s. 38, 74, poz. 425/5, il. 14.

[46] J. Nadal: *Evangelicae Historiae Imagines: Ex ordine Euangeliorum*…, wyd. C. Plantin, Antwerp 1593. Publikacja zawierała 153 ryciny z ilustracjami do Nowego Testamentu wg proj. G.B. Fiammeriego, B. Passeriego i M. de Vosa, rytowanych przez Adriana i Jan Collaertów oraz Hieronima, Antona i Jana Wierixów. Kolejne wyd. 1595, 1597 – D. Bland, *A history of book illustration. The illuminated manuscript and the printed book*, Berkeley 1969, s. 161–163; M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, I–III, Bruxelles, 1978–1982, passim. W XVIII w. 73 płyty użyto w: M.J. de Agreda, *Mystica Ciudad de Dios* (cztery kolejne wyd. 1708, 1722, 1736, 1755) – A.J.J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. Des origines jusqu'à la fin du XVIII siècle*, 1, Paris 1924, s. 103.

nymi[47]. Wykorzystanie druków książkowych dyktowały względy praktyczne – w jednym tomie zgromadzony był duży zasób podobnych stylistycznie rycin, ilustrujących popularne tematy. Rzemieślnicy nie poszukiwali wyjątkowych, unikatowych druków, ale korzystali z tych materiałów jakie były łatwo dostępne, obecne na rynku księgarskim, osiągalne w gdańskich księgozbiorach a także, co równie ważne, dość powszechnie znane, popularne wśród zleceniodawców, łatwe do rozpoznania. Istotne kryterium doboru wzorów stanowiła łatwość przeniesienia przedstawienia rysunkowego na naczynie. Wybierano ryciny o prostej, przejrzystej kompozycji, niezbyt rozbudowane, o względnie niewielkiej liczbie postaci, z akcją rozgrywającą się na pierwszym planie. Dodatkowo jedynie główne postaci starano się powtarzać wiernie, natomiast pozostałe elementy składowe przedstawienia mogły zostać poddane różnorodnym przekształceniom. Zmiany te nie miały na celu nadania naczyniom większej oryginalności, skoro mamy do czynienia głównie z licznymi uproszczeniami wynikającymi z ograniczeń narzuconych przez materiał i technikę pracy.

W przypadku niektórych kufli udało się znaleźć ryciny, które z dużym prawdopodobieństwem można uznać za bezpośrednią inspirację dla złotnika. Wskazanie bezpośrednich wzorów w odniesieniu do większości omawianych sreber – zważywszy na fakt funkcjonowania w ówczesnym obiegu dużej ilość analogicznych ilustracji, opartych na tych samych pierwowzorach – nie jest możliwe. W takiej sytuacji można jedynie typować przypuszczalny pierwowzór oraz zasygnalizować istnienia późniejszych wersji grafik, wśród których należałoby szukać źródła zapożyczenia dla dzieła złotniczego. Dodatkowo różnorodne przekształcenia i odmienne sposoby ujęcia tych samych tematów na naczyniach sprawiają, że próby jednoznacznych konstatacji w zakresie wzorów graficznych należy traktować z ostrożnością.

[47] Na ich wielką popularność i szeroką dostępność w Gdańsku zwróciła już uwagę A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich. Materiały konferencji Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, 16–17 XII 1966,* Wrocław 1968, s. 111–132.

**Biblical iconography of Danzig's silver tankards.
Comments about source of graphic models and their use
in Danzig's goldsmithery of the 17th century**
(Summary)

The article (using the example of Danzig's silver tankards) brings up the issue of graphic models for biblical scenes in baroque goldsmithery of Danzig. Biblical subjects (particularly Old Testament) were very popular in Danzig's art. The source for the graphic models was chiefly German and Netherlandish book illustrative graphic of the 16th and 17th centuries. To date the indications of the most popular source pointed to the collection of illustrations called *Icones Biblicae* published by Matthaus Merian the Elder in 1625–1628 which is only partly true. Merian's publication was in the majority composed of copies of the earliest artists (ao. Hans Holbein, Tobias Stimmer or Antonio Tempesta as well as Netherlandish engravers). There were also several dozen various later editions of his book in the whole Europe. Additionally, prints have been transformed by goldsmiths in many different ways (like changes in the number and arrangement of figures, the place of the action or the background, and even the arranging of different prints into one). Besides mentioned prints, goldsmiths had been using illustrations made by other graphic artist – German (eg. Christoph Weigel, Mathias Scheits, Melchior Küssel), Netherlandish (Hieronim Wierix) and occasionally French (Fançois Tortebat).

Most frequently, to point out direct graphic models – while a large number of analogous illustrations, based on the same prototype, was in circulation – is not possible. We can indicate only the (probable) prototype and later versions of the graphics among which should be found the source of borrowing for the goldsmith's work. In addition, diverse transformations and different ways of presenting the same subjects on numbers of vessels mean that all attempts to explicitly point out graphic models should be treated with circumspection.

Anna Frąckowska

IKONOGRAFIA BIBLIJNA SREBRNYCH KUFLI GDAŃSKICH. UWAGI NA TEMAT ŹRÓDEŁ WZORÓW GRAFICZNYCH I ICH WYKORZYSTANIA W ZŁOTNICTWIE GDAŃSKIM XVII W.

tekst: s. 361–369



2 a, b

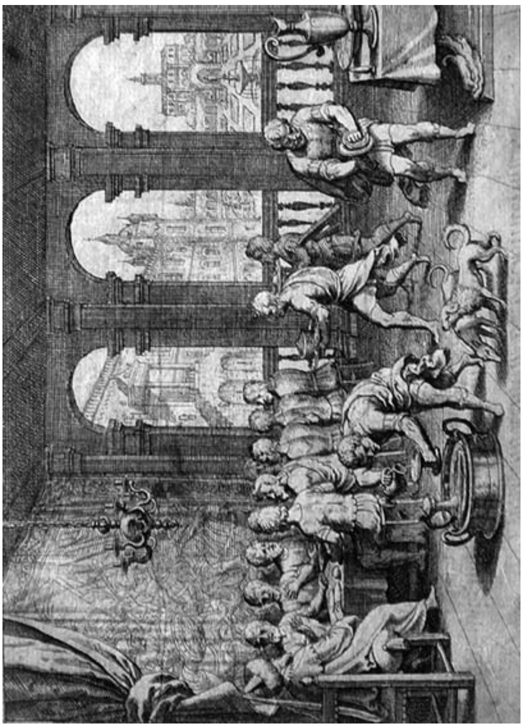


1 a, b





4 a, b





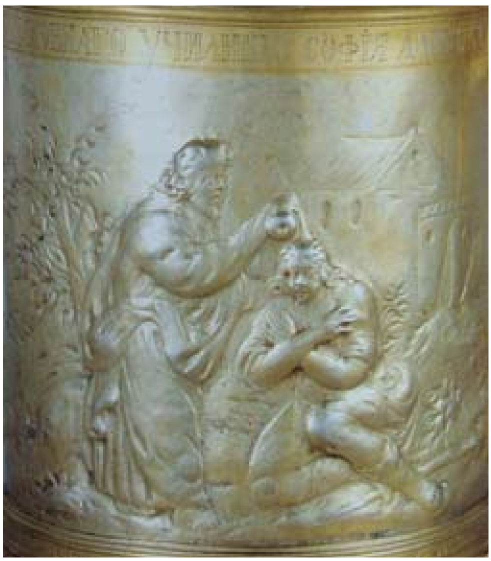
3 a, b


GENES: XXII.
Isaaci im̃olatio ab Angelo prohibetur.
I. Büch Mos. XXII. ii. 599.
Abraham wird dürch einẽ Engel
seinẽ Sohn Isaac aüf zü opfern (wie
Ihme Gott befohlẽ hatte) verhindert.



5 a, b





6 a, b





7 a, b


Ad regem veniunt Aron Mosesqz profecti,
Fit baculus serpens et cruor unda rubens



8 a, b


IHS



9 a, b

1a. *Pejzaż z Rebeką i Eliazarem*, Jan van Londeerseel, ok. 1600-1610 (wg Hollstein, *Dutch and Flemish*…, 11: *Leyster –Matteus, Amsterdam* [1959], s. 216.)
1b. *Spotkanie Rebeki i Eliazara*, Mateusz Merian St., 1625-1628, [w:] *Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrifft*… wyd. L. Zetzners, Straßburg 1630 (Toruń, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika)

2a. *Uczta Baltazara*, Jan Hermensz Muller, ok. 1620 r. (wg Filedt Kok, *Jan Harmensz. Muller*…, 3, il. 47)
2b. *Uczta Baltazara*, Mateusz Merian St., 1625-1628, [w:] *Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrifft*…, 1630 (Toruń, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika)

3a. *Uczta Józefa z braćmi*, Mateusz Merian St., 1625-1628, [w:] *Biblia, Das ist: Die gantze Heilige Schrifft*…, 1630 (Toruń, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika)
3b. Kufel, Peter II Rode, 1676-1689 (Sotheby's, Londyn 1986, wg Brett, op. cit., s. 64, kat. 72)

4a. *Jozue przekraczający Jordan*, Mateusz Merian St., 1625-1628, [w:] *Biblia, Das ist Die gantze Heilige Schrifft*…, 1630 (Toruń, Biblioteka Uniwersytetu Mikołaja Kopernika)
4b. Kufel ze sceną *Przejście Izraelitów przez Morze Czerwone*, Nathaniel Schlaubitz, ok. 1700. Gdańsk, Muzeum Narodowe, nr inw. MNG/SD/101/MT (fot. Bildarchiv Foto Marburg, LA 879/28-29)

5a. *Ofiara Abrahama*, Johann Christoph Weigl, 1695, [w:] *Biblia ectypa*…, Augsburg 1695 (http://www.pitts.emory.edu, kat. 1695Bibl/1839)
5b. Kufel, Nathaniel Schlaubitz, ok. 1700. Huis Doorn, nr inw. HuD 7735 (wg H. Schadt, I. Schneider, P. Yperlaan, *Kaiserliche Gold und Silber*…, Berlin 1985, kat. il. 38)

6a. *Namaszczenie Saula*, Matthias Scheits, ok. 1672, [w:] *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrifft*…, wyd. J. i H. Stern, Lüneburg 1672 (http://www.pitts.emory.edu, kat. 1672Bib/12233)
6b. Kufel, Nathaniel Dettloff, 1689-1697. Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne (wg И.В. Рашкван, *Художественное серебро*…, Москва 2006, s. 126-127, il. 84)

7a. *Spotkanie Jeftego z córką*, Françoisa Tortebat, 1665 (wg Robert-Dumesnil, op. cit., 3, Paris 1835, il. s. 217, nr 3)
7b. Kufel, Siegfried Örnster, 1691-1699. Galerie Stuker, Bern 2004 (wg „Weltkunst", 74, 2004, nr 5, s. 150)

8a. *Mojżesz przed faraonem*, Hieronim Wierix, 1585 (wg Mauquoy-Hendrickx, op. cit., 1, nr 1818, il. pl. 2)
8b. Kufel, Matthias I Pichgiel, 1639-1674. Sotheby's, Londyn 1983 (wg *Europaisches Kunstpreis-Verzeichnis*, XXXVIIIa, München 1983, s. 246)

9a. *Ofiarowanie Jezusa w Świątyni*, Hieronim Wierix, 1593 (wg Mauquoy-Hendrickx, op. cit., 3, nr 1995, il. s. 303)
9b. Kufel, Johann Jöde, 1707-1743. Do 1945 r. w kościele Bożego Ciała w Elblągu (wg Czihak, op. cit., s. 38, il. 14)

Jan Jakub Dreścik

AUGSBURG Z WROCŁAWIA? PRZYCZYNEK DO HISTORII SREBRNYCH MEBLI W DAWNEJ RZECZPOSPOLITEJ

„Polacy są wspaniali w swoich zaprzęgach konnych, siodłach, derkach, uzdach itp., ale nie są nimi wcale, jeśli idzie o meble. Wolą przeznaczać swoje pieniądze na wino węgierskie. Zaczynają jednak być czyściejsi".
M. de Mongrillon[1]

Na zorganizowanej w 2004 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie wystawie *Świat ze srebra,* prezentującej *złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich,* jeśli nie liczyć niewielkiego kabineciku, znalazł się tylko jeden „srebrny" mebel „świecki" – stolik ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego[2]. Oba te obiekty należą zresztą do starszego typu mebli ozdobionych srebrem, wykonywanych z hebanu lub jego imitacji i pokrywanych srebrnymi ozdobami; ornamentalnymi i figuralnymi, z pozostawieniem czarnego tła. W drugiej połowie XVII stulecia i w wieku następnym ton nadawały meble o szkielecie drewnianym całkowicie obitym blachami srebrnymi.

Jerzy Żmudziński we *Wprowadzeniu* omówił dwa obiekty drugiego typu, które w polskich zbiorach dotrwały ostatniej wojny i przepadły w jej zawierusze: stół pochodzący ze zbiorów Lubomirskich z Przeworska – „nie budzący wątpliwości wyrób augsburski" i komplet: rokokowy stolik z przynależną doń zastawą do herbaty z okii 1743–1749, wykonany przez Bernharda Heinricha Weye, przynajmniej od 1762 r. w posiadaniu Działyńskich, niemal całkowicie zniszczony w pożarze pałacu Błękitnego w Warszawie we wrześniu 1939 r.[3] Przypomnieć tu także należy, niewymieniony przez Żmudzińskiego, eksponowany na krakowskiej wystawie starożytności w 1858 r. augsburski komplet złożony ze stołu dekorowanego przedstawieniem Wenus i Marsa i dwóch gerydonów, wiązany z Mniszchami, a będący wówczas własnością Stanisława Jabłonowskiego[4].

W przedmiocie srebrnych mebli w dawnej Rzeczypospolitej skazani jesteśmy więc prawie wyłącznie na źródła pisane.

Na obecność takich obiektów w skarbcu Radziwiłłów zwrócił uwagę już osiemna-

[1] M. de Mongrillon, *Pamiętnik sekretarza ambasady francuskiej w Polsce pod koniec panowania Jana III i w okresie bezkrólewia i wolnej elekcji po jego zgonie (1694–1698),* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 96.

[2] *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie 29 kwietnia – sierpnia 2004,* Kraków 2005. s. 114–115, kat. III/69 (oprac. A. Piskorz). Nb. szkoda, iż trwałym rezultatem wielkiego wysiłku, którego rezultatem była rzeczona wystawa, pozostał katalog opatrzony miniaturowymi ilustracjami.

[3] J. Żmudziński, *Złotnictwo augsburskie w Polsce – Wprowadzenie,* [w:] *Świat ze srebra...*, s. 17, 18; B. Dolczewska, *Zabytkowe złotnictwo w zbiorach kórnickich,* „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej", 1979, z. 15, s. 27–31. Weye, wykonał cztery wspaniałe gerydony, wzorowane na projekcie J.F. Blondela, zachowane w zbiorach zamku Rosenborg – H. Hoos, *Augsburger Silbermöbel,* Frankfurt am Main [1985], s. 27, 28, kat. KA 4c.

[4] *Wystawa Starożytności w Krakowie,* „Czas", 1858, nr 220, niedziela 26 IX, s. 1; L. Siemieński, *Przegląd wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzonej w Krakowie przez Komisyą delegowaną z oddziału archeologii i sztuk pięknych w c. k. Tow. Nauk. Krakowskiem,* Kraków 1858, s. 48.

stowieczny panegirysta[5]. Inny srebrny garnitur z tego samego zasobu, dekorował sypialnię króla Stanisława Augusta w czasie jego pamiętnej wizyty w Nieświeżu w 1784 r.[6] O srebrnych meblach w zamku w Żółkwi wspomniał Władysław Łoziński[7].

Można przypuszczać, iż dla dawniejszych autorów owe sprzęty były dowodem „sarmackich splendorów" dawnej Rzeczpospolitej[8]. Dziś, dzięki wcale obszernej literaturze przedmiotu, możemy ujrzeć problem w szerszej europejskiej perspektywie. Znane już w starożytności, sporadycznie wykonywane w wiekach średnich[9], srebrne meble częściej zamawiane stały się w Hiszpanii, korzystającej z bogactwa kruszców amerykańskich kolonii[10]. Na ogromną skalę zastosowano je – i to w formie wyrobów z masywnego srebra – w urządzeniu reprezentacyjnych pomieszczeń Wersalu. Dyplomacja Ludwika XIV używała też – choć raczej sporadycznie – srebrnych mebli jako prezentów[11]. Modę tę naśladowano na innych dworach europejskich, długo po 1689 r., w którym „Król Słońce" zadecydował o oddaniu swoich (a także należących do poddanych) srebrnych mebli do przetopienia, zmuszony wydatkami wojennymi w konflikcie z Ligą Augsburską[12]. Głównym –

---

[5] J. z Leśniowa Leśniowski, *Radość Oyczyzny ze ma na łonie swoim kochającego ią syna Jaśnie Oświeconego Xiążęcia Karola Radziwiłła Wojewodę Wileńskiego*, bmr. [1763? – tak K. Estreicher, *Bibliografia Polska,* 26, Kraków 1915, s. 78] przyp. 6, s. 4: „Widziałem sam na Wołyniu, że Moskale ze skarbcu zrabowanego w Ołyce przedawali stolik srebrny na Osob cztery, y lichtarze stołowe bursztynowe, za stolik chcieli Czerr.[!] Zło. 6. A za każdy lichtarz po czerwonym złotym iednym. O! iako wieprze nie umieją szacować pereł, Taki stolik iest tylko małą sztuczką w skarbu Radziwiłowskim, bo ia widziałem w Nieświeżu stoł wielki okrągły na Osob przynaymniey dwanaście, a nie dosyć że sam iest srebrny, ale nawet nogi iego y podnożki staroświecką robotą iak z żelaza z srebra kowane". Leśniewski rysuje dalej plastycznie obraz spotkań Apostołów i Ewangelistów (chodzi o ich złote dwułokciowe figury ze skarbca nieświeskiego) i ich narad przy tymże stole „ażeby Dom możny Radziwiłowski mógł zawsze z wspaniałością Wielkiego imienia swego Krolów częstować, bankietować, tysiące ludu karmić, ubogie szpitale y sieroty opatrywać, Szlachtę podupadłą wspomagać, a nawet y ich dzieciom sposób do życia zacny y przystojny, obmyślać, mieszcząc ich u Dworu swego". Za Leśniowskim informację o srebrnym stole na dwanaście osób powtórzył W. Syrokomla, *Wędrówki po moich niegdyś okolicach. Wspomnienia. Studja historyczne i obyczajowe,* Wilno 1856, s. 174.

[6] *Bytność Naj. Stanisława Augusta króla polskiego w Nieświeżu od dnia 16 do 22 septembra w mieście rezydencjonalnym i stołecznym ordynacji Imienia Książąt Radziwiłłów roku 1784,* [wg] S. Truchim, *Wizyty królewskie. Wspomnienia o obyczaju dworskim z czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego,* Poznań 1926, s. 16: „stół wielki, ramy ze zwierciadła, lustro wielkie wiszące; wszystkie poboczne girydony, ekran wielki na kominie były srebrne najpiękniejszej starożytnej roboty". O srebrnych meblach z Nieświeża pisał też W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach,* Lwów 1912, (1 wyd. 1907), s. 16.

[7] Łoziński, op. cit., s. 15, pisząc o zamku w Żółkwi wspomniał potężne stoły „niekiedy całe srebrną blachą powleczone". Opublikowany przez M. Gębarowicza *Inwentarz ruchomości w skarbcu żółkiewskim z 1738 r.* wymienia 8 kinkietów, jeden świecznik wiszący – wszystko „auszpurskiej roboty" oraz „stół, srebrem nabijany, porujnowany, na nogach snycerskich, posrebrzanych" – *Materiały źródłowe do dziejów kultury i sztuki XVI – XVIII w.* zebrał i oprac. M. Gębarowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 171.

[8] Tak też zdaje się postrzegać je S. Życiński, *Złotnictwo w skarbcach magnatów i szlachty polskich ziem koronnych w Rzeczypospolitej XVII–XVIII wieku. Broń biała, rzędy końskie, srebra, klejnoty,* Szczecin 1989, s. 37, cytując *Pamiętnik Pana Wacława Borejka o obyczajach i zwyczajach*, [w:] *Pamiętniki domowe*, wyd. M. Grabowski, Warszawa 1845, s. 51: „przytem po wielu magnackich domach stoły i stoliki były całkowicie srebrną gruba blacha w płaskorzeźbie pokryte i srebra stołowego bez miary".

[9] W katedrze w Barcelonie zachował się srebrny tron Marcina Aragońskiego datowany na pocz. XV w. – Hoos, op. cit., s. 7. Ibid., s. 4–8 zarys historii srebrnych mebli. Pomijam tu meble dekorowane srebrną folią. Zob. J. Hayward, *Silver furniture,* „Apollo", 1958, s. 71.

[10] J.M. Cruz Valdovinos, *La Vogue du mobilier d'agent: une origine espagnole?* [w:] *Quand Versailles était meublé d'argent,* red. C. Arminjon, Paris 2007, s. 187–191.

[11] Maria Kazimiera otrzymała w 1676 r. od Ludwika XIV zespół złożony ze zwierciadła w srebrnej ramie, srebrnych: stolika i dwóch gerydonów, oraz wilków i innych utensyliów do kominka – B. Saule, *Quand Versailles était meblé d`argent,* [w:] *Quand Versailles...,* s. 54, przyp. 152 na s. 59. Tam też wcześniejsza literatura dot. srebrnych mebli Ludwika XIV.

[12] Saule, op. cit., s. 54, 55.

choć nie jedynym – ośrodkiem w którym owe meble wytwarzano stał się Augsburg[13]. Srebrne meble zamawiane były także i w Rzeczypospolitej, zarówno u miejscowych złotników[14], jak i importowane[15]. Były i tutaj wysoko szacowaną formą prezentów, tak prywatnych[16], jak dyplomatycznych[17]. Nic więc dziwnego, iż sporą ich ilość zawiera inwentarz spisany po śmierci Jana III; znajdowały się wśród nich zarówno wyroby francuskie jak i augsburskie[18].

Dwunastego lutego 1692 r. rajca krakowski Bonawentura Bryganty (Briganti)[19], działając w imieniu księżny Teofili na Zasławiu i Ostrogu, małżonki Józefa Karola Lubomirskiego, naówczas koniuszego koronnego, oblatował w tamtejszych księgach radzieckich kontrakt zawarty przez księżnę 28 października roku poprzedniego z Melchiorem Sachsem jubilerem wrocławskim, brzmiący jak następuje:

„Między Jasnieoswieconą Xięszną Jey M. panią Theofilą Ludowiką na Ostrogu i Zasławiu Lubomirską Koniuszyną Koronną z iedney a Panem Malcherem Sachsem Jubilerem Wrocławskim z drugiey strony, staneło pewne y wniwczym nieodmienne postanowienie, wten niżey opisany sposób: Iż Xieżna J[ej]M[o]ść srebro swoie Fansilber w grzybach ważące na Jarosławską wagę kamieni dziesięć funtów trzy, łutów trzynaście. Także Stare Srebro Stołowe to iest misy, pułmiski y talerze Gdańskiey proby, na tęż Jarosławską wagę ważące kamieni sześć funtów dziesięć łotów pięć, a na Krakowską wagę ogułem wszystkie w grzybach y stołowe srebro ważące grzywien Tysiąc sto siedmdziesiąt cztery, łotow ośm,

[13] Podstawowym opracowaniem jest dysertacja Hoos, op. cit.; autorka pomija jednak zupełnie Rzeczpospolitą jako teren odbioru srebrnych mebli augsburskich.

[14] Już w 1644 r. złotnik gdański Peter von der Rennen wykonał dla biskupa warmińskiego Wacława Leszczyńskiego *sedile* za 432 grzywny i 15 gr – E. v. Czihak, *Die Edelschmiedekunst früher Zeiten in Preussen. 2: Westpreussen,* Leipzig 1908, s. 39.

[15] Interesujący srebrny mebel odnotował w 1683 r. Jean-François Regnard, zwiedzający w rezydencję ujazdowską Stanisława Herakliusza Lubomirskiego: „il [gospodarz] nous fit voir une Grande pièce qui lui étoit venue depuis peu d`Augsbourg, dans laquelle il y avoit une horologe, un carillon un mouvement perpetuel, et quantité d`autres choses; le tout étoit fait en forme d`un grand cabinet d`argent" – S. Mossakowski, *Rezydencja ujazdowska Stanisława Herakliusz Lubomirskiego,* „Biuletyn Historii Sztuki", 31, 1969, nr 4, s. 364, przyp. 12.

[16] W 1696 r. Teofila Lubomirska „wiązała" swego chrześniaka Aleksandra Lubomirskiego, syna podskarbiego wielkiego koronnego Hieronima „stolikiem srebrnym i kałamarzem na nim będącym, valoris tysiąc tal. bitych" – K. Sarnecki, *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego, diariusz i relacje z lat 1691–1696,* oprac. J. Woliński, Wrocław 1958, s. 331, 335. O prezentach z okazji chrztu na dworach niemieckich zob. L. Seelig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede im Dienst Fischer Repräsentation,* [w:] *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas,* München 1994, 1, s. 35.

[17] W 1649 r. Jan Kazimierz przysłał do Moskwy duże zwierciadło w oprawie ze złoconego srebra, na nóżkach w formie łap, dekorowane kompozycjami roślinnymi i figuralnymi. Stół z hebanu dekorowany srebrem otrzymał car Fiodor Aleksiejewicz w 1678 r. w darze od Jana III. W 1686 r. Krzysztof Grzymułtowski ofiarował carom Fiodorowi i Piotrowi Aleksiejewiczowiczowi dwa duże dzbany i dwa gerydony z wazonami. Wśród darów polskich znajdowały się także srebrne, częściowo złocone wazony do kwiatów identyfikowane obecnie z zachowanymi wazonami wykonanymi w 1685 r. w pracowni Abrahama II Drentwetta w Augsburgu – I.A. Zagorodniaja, *Dary poselskie z Litwy i Polski od schyłku XV do końca XVII wieku,* [w:] *Skarby Kremla. Dary Rzeczypospolitej Obojga Narodów,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], Warszawa 1998, s. 21, 30.

[18] *Inwentarz generalny klejnotów, sreber, galanterij, y ruchomości różnych tudzież obrazów, które się tak w pałacu wilanowskim jako tesz w Skarbcach Warszawskich Je. K. Mci znajdowały…. . Odprawiony d. 10 Novembris Anno Domini 1696,* wymienia: kinkiety („lustra"), wazy, gerydony, oraz parawan i zegar – A. Czołowski, *Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III,* Lwów 1937, s. 35–38.

[19] Kupiec korzenny, Włoch z pochodzenia – J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa,* 2: *Kraków w wiekach XVI–XVII,* Kraków 1984, s. 438.

daie do roboty pomienionemu Panu Sachsowi Jubilerowi Wroczławskiemu umowiwszy się y postanowiwszy: aby z tego srebra zrobił Pan Sachs sztuk auszpurską robotą, według specificatiey niżey opisaney, tak wiele. Dwa stoliki pod zwierciadła szersze od zwierciadeł na dwa palce z obydwu stron, które stoliki mają ważyć grzywien dwiescie czterdziesci mniey abo więcey, dwie zwierciadła według tey miary iaka z Wenecyey onemu ma bydz przysłana, te ważyć maią grzywien dwiescie; dwa Girydony y dwie wazy na nie, maią ważyć grzywien dwiescie; dwa wilki wielkie ważące grzywien pięćdziesiąt, y dwa małe ważące grzywien czterdziesci. Łoszko srebrne, aby ważyło grzywien czterysta, wazy cztery, według danego abrysu, aby ważyły grzywien czterysta; Lichtarz wiszący na swiec szesnascie, aby ważył grzywien sto pięćdziesiąt, Zasłony dwie do Kominow, wagi Grzywien dwieście, dwie faierki pod liktarze wagi grzywien osmdziesiąt; A ieżeli co srebra z tych sztuk wyżey opisanych zostanie, ieszcze dwa wilki małe kazać zrobić; Które wszytko srebro odebrawszy do rąk swoich Pan Sachs obliguie się y obiecuie, na Auspurską probę to srebro obrocić, także Auspurgską probą y robotą iako może bydz nayforemnieyszą y naypięknieyszą do vpodobania Xiężney JMCi y na termin niżey naznaczony wystawić: Dokłada to Xiężna JMość y chce tak mieć, aby te wszytkie srebro, wyszedszy z Rąk y Roboty Pana Sachsa, warte było same za się procz Roboty sto tysięcy Tymfów, tedy ma Pan Sachs swoiego srebra dołożyć także Auszpurskiey proby, tyle, ile do stu tysięcy tynfów będzie należało; a cokolwiek Pan Sachs swego dołoży srebra deklaruie Xiężna JMść onemu zapłacić; y dać za Grzywnę po Czterdzieści tymfów procz Roboty. A za Robotę zaś wszytkich wyżey sztuk pomienionych według zgodney zmowy y postanowienia Pana Sachsa, ma Xiężna JMść płacić od grzywny po Talerów trzy Niemieckich. A termin wystawienia tey Roboty zakłada y aßekuruie Pan Sachs, na dzień y Swięto Swiętego Jana Chrzciciela co może bydz; a ostatek na swięty Michał [29. IX] w Roku da Bog przyszłym Tysiącznym sześćsetnym dziewięćdziesiątym wtorym. Waruie to sobie Pan Sachs, aby cokolwiek żelaza, stolarskiey roboty y innego kosztu pieniężnego do Roboty tych sztuk łożył, aby mu to przy odebraniu roboty nadgrodzono było; na co Xieżna Jey Mść pozwala; y to deklaruie, że za Robotę według postanowienia od grzywny iako nayprędzey będzie mogła część do Wrocławia Panu Sachsowi poszle; a resztę przy odebraniu roboty zapłaci. Która to zwysz pomieniona robota aby Proby Auszpuskiey y robotą Auszpurską iako naywybornieyszą y naymisternieyszą bez wszelakiey przysady była, waruie sobie Xiężna JMść; Na co się Pan Sachs obliguie y obowięzuie; które zwysz specyfikowane punkta y obowiązki obie wzaiemnie strony ziścić sobie y dotrzymać obliguią się pod zakładem w niedotrzymaniu kontraktu, Stu Tysięcy Tymfów. Który kontrakt własnym podpisem rąk approbuią, przy własnych pieczęciach stwierdzaią. Działo się to w Kolbuszowey Dnia Dwudziestego osmego Octobra Roku Tysiącznego Sześćsetnego Dziewięćdziesiątego pierwszego Dokłada y to aby Pan Sachs iako Krakowską wagą odbiera srebro, tak też y Krakowską oddawał. Waruie naostatek y to sobie Xiężna JMść, aby robota była w tych sztukach Trybowana y iako nayskutecznieyszey Auszpurskiey roboty.
Locus sigilli Malcher Sachs Jubiler Wratislawski"[20].

[20] Archiwum Państwowe w Krakowie, Acta Consularia, Inscriptiones 471. s. 812–814.

Dokumentowi temu towarzyszy protokół z 5 listopada 1691 r. – ważenia dostarczonego przez księżnę srebra, tak w „grzybach" jak i w starej zastawie stołowej (misach, półmiskach i talerzach), podpisany przez ówczesnego prymasa Kazimierza Barzyńskiego (Barczyńskiego) i starszych cechu złotników krakowskich Wawrzyńca Andlikiewicza (Handlikiewicza) i Wincentego Donata Knipera (Knippera)[21].

Zamawiająca – Teofila Ludwika Zasławska-Ostrogska, ur. w 1654 r. była siostrzenicą króla Jana III z pierwszego małżeństwa Katarzyny Sobieskiej z Władysławem Dominikiem Zasławskim-Ostrogskim, wojewodą krakowskim. Owdowiawszy po Dymitrze Jerzym Wiśniowieckim (zm. 1682), w 1683 r. poślubiła starostę sandomierskiego, koniuszego koronnego Józefa Karola Lubomirskiego[22]. Była dziedziczką ordynacji Ostrogskiej, bodaj największego latyfundium magnackiego w Rzeczypospolitej.

O zleceniobiorcy, Melchiorze Sachsie jubilerze, wiemy, iż czynny był w Legnicy od 1673 r.[23], a od ok. 1690 r. we Wrocławiu[24].

Augsburska próba według rozporządzenia z 1603 miała mieć „około" 14 łutów (14/16) czystego srebra. W praktyce w XVII w. stosowano srebro trzynastołutowe, co formalne potwierdzenie znalazło dopiero w 1702 r.[25]

Wartość zamówienia była, jak na polskie stosunki, ogromna. Tynf, pierwsza „fizycznie" wybita złotówka, już w momencie emisji niepełnowartościowa, bo o zawartości srebra odpowiadającej jedynie 12 groszom, w 1688 r. w wyniku postępującej inflacji, wart był już 34 ówczesnych groszy[26]. Zamówienie opiewało więc na co najmniej 113 333 zł i 10 groszy[27]. Przedstawione na sejmie zwyczajnym w 1690 r. dochody skarbu koronnego wyniosły ogółem 2 352 859 złp. W 1692 r. na armię koronną wydano 965 085 złp[28]. Zalecenie aby przerobione srebro warte było 100 000 tynfów (co równało się 336,3 kg czystego srebra) zdaje się też wskazywać, iż zamówione meble stanowić miały „przy okazji" lokatę określonego kapitału[29].

[21] Por. A. Ciechanowiecki, *Złotnicy czynni w Krakowie w latach 1600–1700,* „Materiały do Biografii Genealogii i Heraldyki Polskiej", 6, 1974, poz. 9, 134, 181.

[22] A. Przyboś, *Lubomirski Józef Karol h. Szreniawa,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 18, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 25, 26. Ordynacja Ostrogska po bezpotomnej śmierci syna Teofili Aleksandra Dominika Lubomirskiego, przeszła przez córkę Mariannę w ręce jej zięcia Pawła Karola Sanguszki. Stąd archiwalia dotyczące Teofili przechowywane w archiwum Sanguszków. Portret reprodukowany w: *Portrety osobistości polskich znajdujące się w pokojach i w galerii pałacu w Wilanowie,* Warszawa 1967, s. 109.

[23] E. Hintze, *Schlesische Goldschmiede,* „Schlesiens Vorzeit", NF 6, 1912, s. 137.

[24] Za informację o działalności Sachsa winien jestem wdzięczność Panu Wojciechowi Menclowi z Jeleniej Góry.

[25] H. Seling, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868,* 3, München 1980, s. 7.

[26] Tynfy były pierwszymi „fizycznie" bitymi złotówkami, zresztą w momencie emisji niepełnowartościowymi. Nominalnie warte 30 gr. faktycznie tylko 12 – A. Mikołajczyk, *Leksykon numizmatyczny,* Warszawa–Łódź 1994, s. 322. W 1693 tynf wart był już 34,4 ówczesne grosze – E. Tomaszewski, *Ceny w Krakowie w l. 1601–1795,* Lwów 1934. s. 22.

[27] Do całkowitego kosztu zamówionego kompletu dodać należałoby niebagatelną cenę weneckich zwierciadeł i ich transportu. Lubomirska sięgnęła do tradycyjnego ośrodka produkcji luster. We Francji, produkowano już wówczas lustra większych niż weneckie rozmiarów ze szkła walcowanego.

[28] R. Rybarski, *Skarb i pieniądz za Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, „Prace Towarzystwa Naukowego Warszawskiego", Wydział II Nauk Historycznych, Społecznych i Filozoficznych, nr 25, 1939, s. 521, 522. Niezbyt pomocny dla powyższych rozważań okazał się rozdział *Finansowe podstawy życia magnackiego* [w:] W. Czapliński, J. Długosz, *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku,* Warszawa 1976, s. 71–82, w którym posłużono się niemal wyłącznie danymi z pierwszej połowy stulecia. Gdy ojczym księżny Teofili, Michał Kazimierz Radziwiłł wybierał się z poselstwem do Rzymu w 1680 r., zmobilizował 238 000 złp – Ibid., s. 76.

[29] Meble srebrne Ludwika XIV przetopione w końcu 1689 i na początku 1690 przyniosły ok. 20 ton kruszcu – Saule, op. cit., s. 55.

Z litery kontraktu zdaje się wynikać, iż Melchior Sachs miał osobiście wykonać zamówienie. Zastanawia jednak niezwykle krótki – niespełna roczny termin, przekraczający chyba – biorąc pod uwagę rozmiar zlecenia – możliwości jednego, nawet rozbudowanego warsztatu. Sachs został nazwany w umowie jubilerem, nie złotnikiem; skądinąd wiadomo, iż „jubilerzy" trudnili się pośrednictwem w zamawianiu wyrobów złotniczych, także w samym Augsburgu[30]. Niewykluczone, iż podobne zadanie wziął na siebie Sachs podpisując umowę z Lubomirską. Znamy także wypadki korzystania przez złotników lokalnych, przy wykonywaniu większych zamówień, z pracy mistrzów augsburskich – dowodem sarkofag św. Stanisława w katedrze wawelskiej[31].

Pośród zamówionych przedmiotów uderza obecność łoża. Można więc przypuszczać iż cały zespół stanowić miał wyposażenie sypialni.

Sypialnia, dziś miejsce jak najbardziej prywatne, w XVII w., pod wpływem dworu francuskiego, a także za wzorem obyczajów najsłynniejszego salonu paryskiego pierwszej połowy stulecia, Catherine d`Angennes markizy de Rambouillet, stała się najważniejszym pomieszczeniem rezydencji[32], gdzie przyjmowano gości, także oficjalnych posłów[33] (il. 1). Zwyczaje te także przeniknęły do Rzeczypospolitej. Królowa wdowa Eleonora przyjęła, pozostając w łożu, elekta Jana Sobieskiego[34]. Maria Kazimiera, zapatrzona w obyczaje panujące w *palais enchanté*[35], leżąc w łożu przyjmowała 20 lipca 1690 r. nuncjusza papieskiego Andrea Santacroce[36].

[30] O jubilerach i złotnikach trudniących się handlem wyrobami srebrnymi i pośrednictwem w ich zamawianiu w Augsburgu zob. H.W. Seling, *Silberhandel und Goldschmiedekunst in Augsburg im 16 Jahrhundert,* [w:] *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock,* [kat. wyst.], 2, Augsburg 1981, s. 165 ; Hoos, op. cit., s. 61. Jubilerów krakowskich podejmujących się takich zadań wymienia Jerzy Żmudziński, *Relacje artystyczne Krakowa z Augsburgiem w dziedzinie złotnictwa w XVII w. Zarys problematyki badawczej,* „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 48, 2003, s. 61.

[31] Zamówiony w 1669 r. u gdańskiego złotnika Petera von der Rennen, odebrany od wdowy po nim w 1671 r. Zdobiące go medaliony ze scenami figuralnymi oznakowane przez złotnika augsburskiego Jacoba Jägera I lub II – W. Wojtyńska, *W sprawie autorstwa relikwiarza sarkofagowego św. Stanisława w katedrze na Wawelu*, „Biuletyn Historii Sztuki", 36, 1974, nr 3, s. 235; Żmudziński, *Relacje*..., s. 78, 79.

[32] „Zrywając z konwencjami, Madame de Rambouillet przeniosła swoją prywatną sypialnię do małej garderoby i zrobiła z oficjalnej sypialni miejsce przyjęć. (...) Usytuowana w centrum życia towarzyskiego, alkowa była postrzegana jako „przyzwoita", traciła wszelką konotację intymności, aby przemienić się w symbol prestiżu: nawet najmniej znana z *précieuses* miała tam odbierać hołd zarezerwowany dotąd dla króla Francji" – B. Craveri, *Złoty wiek konwersacji,* Warszawa 2009, s. 53. Zob. P. Thornton, *Seventeenth-Century Interior Decoration in England, France & Holland,* New Haven–London [1990], s. 7, 8.

[33] Audiencja dana przez Ludwika XIV legatowi papieskiemu Flavio Chigi 29 VII 1664 w Fontainebleau, w *ruelle* alkowy utrwalona została w gobelinie z serii *Histoire du Roi* – M. Fenaille, *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusu`a nos jours 1600–1900,* 2, Paris 1923, s. 107, 108.

[34] Piotr Ronquillo donosił 26 V 1674 królowej regentce Hiszpanii Mariannie Austriaczce: „Nowy król przybył z obozu do kościoła, który się znajduje w pałacu i wyszedłszy z niego, udał się w odwiedziny do królowej-wdowy, którą zastał w łóżku. Sobieski, jakby przerażony wypadkiem i utrapieniem królowej, bardzo krótko u niej bawił" – *Listy Piotra Ronquillo, posła hiszpańskiego, pisane z Polski 1674 r.,* tłum. i wyd. ks. F. Rożański, „Przegląd Polski", 13, kwartał II, ogólnego zbioru t. 50, Kraków 1878, s. 348. Być może, za wzorem francuskim młoda wdowa spędzała żałobę w łożu – H. Havard, *Dictionnaire de l`ameublement et de la décoration: depuis le XII siècle jusqu`a nos jours,* Paris [1890], 2, szp. 104–112.

[35] Kryptonim dworu francuskiego w korespondencji Sobieskiego z Marysieńką.

[36] „X Nuncjusz … odwiedził królowę, która go przyjęła w alkowie dawszy mu usiąść przy łóżku, gdzie leżała, z dziwną poufałością". W podobny sposób przyjęty on został wcześniej (13 VII) przez siostrę królowej Marię Annę de la Grange d`Arquien, wdowę po kanclerzu wielkim koronnym Janie Wielopolskim – *Diariusz podróży do Polski wyjęty z pamiętników Jana Chrzciciela Faggiuoli przez Władysława Kulczyckiego,* „Czas". Dodatek Miesięczny, 11 (3), Lipiec, Sierpień, Wrzesień, Kraków 1858, s. 252, 253.

Jeśli przyjrzeć się kontraktowi, widać, iż wszystkie zasadnicze elementy architektury wnętrza otrzymałyby srebrne wyposażenie. Alkowa[37] – łoże; kominek – wilki i parawany, może także owe dekoracyjne wazy; sufit – świecznik; filary międzyokienne – stoły z wiszącymi nad nimi zwierciadłami. Zazwyczaj stolik pod zwierciadłem, z dwoma gerydonami po bokach tworzyły charakterystyczną „triadę"[38]. Lubomirska zamówiła tylko jedną parę gerydonów. Albo dysponowała już odpowiednią drugą parą albo nie respektowała w pełni „kanonu" owego zestawu[39].

Żadne srebrne europejskie łoże nie zachowało się. Nie wiemy jakiego typu miało być łoże Teofili Lubomirskiej. Można sobie jedynie wyobrazić, iż jego bodno i wezgłowie stanowić miały odpowiednie pole dla „auszpurskiej roboty". Mogłaby ona wyglądać tak jak dekoracja w projekcie łoża Johannesa Unselta w jego *Newes Zierathen Buch* (Augsburg 1695[?] – il. 2)[40].

Pojęcie o możliwym wyglądzie gerydonów z wazami daje para takich sreber wykonana we Wschowie i ofiarowana w 1686 r. Iwanowi i Piotrowi Aleksiejewiczom przez posła Krzysztofa Grzymułtowskiego (il. 3)[41]. Wazony zaś, mogły przypominać te, wykonane w 1685 r. przez Abrahama II Drentwetta (il. 4)[42]. Jeśli „upodobania Xiężney JMCi" (i orientacja Sachsa) nadążały za modą, parawany kominkowe odpowiadać mogły dziełu Johanna Ludwiga I i Lorenza II Billerów, z około 1690–1694[43]. Analogię dla ram zwierciadeł przedstawiać mogłyby ramy wykonane około 1690 przez Abrahama II Drentwetta[44]. Oczywiście wymienione wyżej, zachowane w Orużejnoj Pałatie, zabytki nie stanowią ze względu na styl dekoracji homogenicznej całości, którą powinien byłby tworzyć zamówiony u Sachsa zespół.

O jego prestiżowej randze decydowało niewątpliwie srebrne łóżko. Meble takowe, aby nie sięgać głębiej w przeszłość, posiadał już cesarz Heliogabal, o czym w XVII w. można się było dowiedzieć nie tylko od Lampridusa[45]. Miedzy przedmiotami szacowanymi po śmierci Filipa II hiszpańskiego, znajdowało sie również łoże srebrne, z czterema kolum-

[37] Alkowy poczęto w Polsce wydzielać przed poł. XVII w. – A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku,* Warszawa 1980, s. 72.

[38] Th. Dann, *Triadengarnituren um 1700,* „Weltkunst", 2000, z. 2, s. 240–242.

[39] W 1686 r. Grzymułtowski powiózł do Moskwy osobną parę gerydonów. W 1700 r. Rafał Leszczyński, poseł do Stambułu, ofiarował zarówno sułtanowi jak i wielkiemu wezyrowi po stole wielkim srebrnym i parze gerydonów wielkich srebrnych – F. Poklatecki (F. Radzewski), *Poselstwo wielkie Jaśnie Wielmożnego Jegomości Pana Rafała Hrabi na Lesznie Leszczyńskiego, wojewody Łęczyckiego, Podskarbiego Wielkiego Koronnego, generała Wielko-Polskiego, Odolanowskiego, Dubińskiego, Nowodworskiego etc. Starosty od Nayiasnieyszego Krfóla Jegomości Augusta II y całey Rzeczypospolitey Polskiey do Mustafy II, Cesarza Tureckiego y całey Porty Ottomańskiey,* Poznań 1744, s. 88–89. Czy te dwie informacje mogą stanowić świadectwo przyjęcia się w tym okresie zespołu: gerydony i stolik na naszym terenie?

[40] Nie znam tej publikacji z autopsji. H. Kreisel reprodukuje rycinę z datą 1690, tymczasem *Newes Zierathen Buch* ukazał się w 1695 r. W 1690 r. Unseld wydał *Newes Zierathen Buchlein.* Nie wiem czy pomyłka tkwi w dacie czy w tytule. Zob. N. Leib, *Unselt (Unseld) Johann,* [w:] *Allgemeines Lexikon der bildender Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 33, Leipzig 1939, s. 580.

[41] *Skarby Kremla...,* s. 145–146, kat. 38.

[42] Ibid., s. 145, kat. 37.

[43] *Silber und Gold...*, 2, s. 326, kat. 76.

[44] Hoos, op. cit., s. 54–56, kat. K 14, a,b.

[45] „Hic solido argento factos habuit lectos et tricliniares et cubiculares" – A. Lampridus, *Antoninus Heliogabalus*, XX, 4; zob. S. Kobierzycki, *De lvxv Romanorum commentarivs,* Lovanii 1628, s. 200, 201.

nami podtrzymującymi gzyms, ważące 97 kilogramów[46]. Dla jego żony, Elżbiety (Izabeli) Bourbon, dla odbycia jej pierwszego połogu sporządzono także łoże srebrne[47]. Podobne meble mieli też następcy: Filip IV i Karol II[48]. We Francji gdzie splendor łoża zasadzał się na okrywających go tkaninach, ze srebra wykonywano jedynie elementy[49]. Łoże z hebanu ze srebrną dekoracją zakupione w 1621 r. posiadała w zamku Frederiksborg królowa wdowa Zofia von Mecklemburg, matka Christiana IV duńskiego[50]. Srebrne łoże miał też szwedzki władca Karol X[51]. Srebrne złocone łoże posiadała „oficjalna" kochanka Karola II Stuarta, Barbara Palmer, księżna Cleveland[52]. Bardziej okazałe było chyba jednak to wykonane w 1673 dla słynnej Nell Gwyn przez Johna Cooques[53]. Hebanowe łoże dekorowane srebrem zapisał w testamencie z 26 kwietnia 1607 r. Zygmunt III Waza królewiczowi Władysławowi[54]. Jak widać, srebrne łoże było meblem iście królewskim[55].

W Rzeczypospolitej, za czasów Jana III dwory magnackie, a nawet do pewnego stopnia królewski, były – na sposób średniowieczny (a jak wówczas sądzono: sarmacki) – jeszcze w znacznym stopniu *ambulantes*[56].

Srebrne łoże, zwierciadła, czy stoły nie bardzo jednak nadawały się do częstego przemieszczania[57]. Łoża były zresztą meblami, które jako pierwsze wiązano kompozycyjnie z architekturą pomieszczenia[58]. Można domniemywać, iż kontrakt z Sachsem zawarto

46 Cruz Valdovinos, *La Vogue...,* s. 188, 189. Drewniane łoże pokryte srebrem oraz inne srebrne meble posiadał tez zmarły w 1618 r. konetabl Kastylii don Juan Fernández de Valasco – ibid., s. 190.

47 Zapewne dla samego porodu służyło – jak we Francji – *lit de travail.* Po odebraniu dziecka położnicę przenoszono do *lit de parade* – Havard, op. cit., 3, szp. 443.

48 Cruz Valdovinos, *La Vogue...*

49 F. Buckland, *Silver furnishings at the Court of France 1643–167,* „The Burlington Magazine", 131, 1989, s. 77.

50 M. Bencard, *Silver Furniture*, Rosenborg 1992. s. 14.

51 Przywiózł je z sobą w 1658 r., na spotkanie z Fryderykiem III, do złupionego wcześniej przez swoje wojska zamku Frederiksborg – ibid.

52 Przypłynęło ono, wraz z innymi srebrnymi meblami (gerydony, wilki do kominka) w 1673 r. z Francji – G. et Ph. Glanville, *A la Cour des Stuartes,* [w:] *Quand Versailles...*, s. 202.

53 Hayward, op. cit., s. 124 ; Glanville, loc. cit.

54 W. Leitsch, *Das Leben am Hof König Sigismundus III. von Polen,* Wien 2009, 4, s. 2273.

55 Królewskie splendory były oczywiście naśladowane, w miarę możliwości, przez możnych. Marie Madelaine Élisabeth Fare d`Aumont wychodząc w 1677 r. za mąż za Jacques Louis de Béringhen comte du Châteauneuf otrzymała srebrne umeblowanie sypialni – Havard, op. cit., 1, szp. 139. Wg Seelig, op. cit., przyp. 126 na s. 52, prezent ów był jednak wyjątkowym.

56 „le Seigneur, le riche Marchand, l`homme aisé, trouvent la liberté des Cartchemas assez agreable, parce qu`ils ont un équipage, des provisions, leur lit, & sont toûjours servis à leur mode, à leur goût sans dependre d`un Cabaretier, car les Polonois ne sont pas mieux dans leurs propres maisons lesquelles deviennent ambulantes, & les suivent par tout au bastiment pres: en effet la Cour quittant un lieu, n`y laisse que les murailles; chacun emporte tout avec soy comme d`un campement, & le plante par tout où il va coucher: coûtume que ces peuples ont encore retenuë des mœurs anciennes des Sarmates, qui n`avoient point de logemens fixes, & changeoient d`habitations par contrées, de mesme que les Israëlites du temps des Patriarches, & comme font encore aujourd`huy les Tartares, & les Kalmoukes qui habitent sur le Wolga vers le Royaume d`Astrakan, sujet aux Czaars de Moscovie" – [F.P. Dalerac], *Memoires du chevalier de Beaujeu*, Amsterdam 1700, s. 143, 144.

57 Do podróży używano łóżek składanych. Zob. np. inwentarze rzeczy młodych Rzewuskich z ich czasów szkolnych np.: *Regestr syna mego starszego* [Adama], *a die 1 martii 1738:* „ Łóżko składane ze wszystkim… 1, Tłumok skórzany na łóżko... 1" – *Materiały...,* s. 214. Gerydony czy wazy przemieszczano bezpiecznie w specjalnych opakowaniach – *Reiestr sreber* (...) *spisany d*[ie] *16 Aprilis 1701 w Warszawie* wymienia: „w puzdrach swoich girydanów z kwiatami cztery" oraz inne srebra, w tym rozłożone na części wazy w pudłach z oznaczeniami literowymi – Kraków, Archiwum Państwowe, Oddział na Wawelu, Archiwum Sanguszków, [dalej jako: Arch. Sang.], Teka 242/5, s. 116.

58 A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum,* Berlin [1927], s. 236.

z myślą o konkretnym wnętrzu. Nie sądzę by w grę wchodzić miała któraś z prowincjonalnych siedzib jak Baranów czy Kolbuszowa. Przepych, aby należycie oddziaływał, najlepiej było roztoczyć w stolicy. Jest wielce prawdopodobne, iż meble zamówiono z przeznaczeniem dla pałacu Sandomierskiego, rozbudowywanej wówczas, głównie za pieniądze księżnej Teofili, a według planów Tylmana z Gameren – warszawskiej rezydencji Lubomirskich[59]. Przebudowa zmierzała między innymi do powiększenia powierzchni mieszkalnej poprzez umieszczenie w symetrycznie dostawionych pawilonach apartamentów pana i pani domu, złożonych początkowo z przedpokoju i sypialni z alkową[60].

Czy Tylman mógł być autorem wspomnianych w umowie abrysów na wazony? Jego zachowane *oeuvre* nie zawiera tego rodzaju szczegółowych projektów. Mógł jednak sporządzić ogólny szkic – pozostawił wszak między innymi projekt ściany wydzielającej alkowę, z niszami wypełnionymi dekoracyjnymi wazonami[61].

Nie wiadomo czy zamówienie wrocławskie zostało wykonane. W zachowanych spisach sreber Lubomirskich: Teofili, jej syna Aleksandra Dominika i córki Marii Sanguszkowej brak nawet śladów srebrnego łoża[62]. Wymieniono w nich szereg innych mebli srebrnych, liczne gerydony, między którymi dwa interesujące, „auszpurskiej roboty", może inspirowane srebrnymi gerydonami projektu Le Bruna, wykonanymi dla Ludwika XIV (il. 5)[63]: „girydony dwa na pedestałach wielkich, na których Aniołów siedzących od spodu trzy, spodem pod każdym gałek trzy, item w gurę idące sztuk dziewięć, osoby wielkie trzy odlewane, na których głowach, wierzchy okrągłe fercekowane w kwiaty robota Auszpurska biała"[64]. Waga tych przedmiotów – 127 grzywien i 16 łutów – znacznie odbiega od wagi gerydonów zamówionych u Sachsa. Dwie dekoracyjne wazy „ze lwami", dające się rozebrać na cztery części, a stanowiące podstawę pod świeczniki, także występujące już w spisie z 1701 r., nie mają podanej wagi. Spośród innych srebrnych mebli inwentarze wymieniają także świecz-

[59] Pałac wzniesiony dla Jerzego Ossolińskiego otrzymała jego córka Helena Tekla (zm. 1687) zamężna za Aleksandrem Michałem Lubomirskim starostą sandomierskim (zm. 1677), po których odziedziczył go ich syn Józef Karol (zm. 1702). W umowie związanej z separacją Lubomirskich, w 1696 r. zawartej w Kobuszowej czytamy: „poniewasz Xięzna Jmość Pani Marszałkowa Nadworna Koronna Małżonka moia na reparacyą y z fundamentu wymurowanie Pałacu Warszawskiego znaczne wydała summy, przeszło sto dwadzieścia y pięć tysięcy y ieszcze na dokonczenie wydaie. Tedy ad sera fata wolnego zażywania tego Pałacu Warszawskiego pomienioney Xięznie Jmci Małzonce Moiey pozwalam" – Arch, Sang. Teka 541, plik 15, s. 8. Jest to niewykorzystane do tej pory źródło do chronologii prac przy pałacu. Dotychczasowe opracowania powoływały się na wzmiankę z 1694 r. o restauracji pałacu, jaką przeprowadzał jego burgrabia Belotti, zapewne Józef Szymon, architekt i przedsiębiorca budowlany, częsty wykonawca projektów Tylmana z Gameren, oraz na daty umieszczone na rysunkach Tylmana – S. Mossakowski, *Tylman z Gameren architekt polskiego baroku,* Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 155, 156.

[60] Ibid., s. 156.

[61] Ibid., il. 296

[62] Nie dysponujemy jednak chyba kompletnym inwentarzem sreber Teofili Lubomirskiej. Spisy zachowane w archiwum Sanguszków mają wyraźnie cząstkowy charakter.

[63] G. Mabille, *Le mobilier d`argent de Louis XIV,* [w:] *Quand Versailles...*, s. 77–79, fig. 64, 67, 68.

[64] Opis sporządzono 13 X 1713 przy okazji ich ważenia i taksowania w Lublinie „na affektacyą J.O. X.J. Alexandra Dominika Xięcia na Ostrogu y na Zasławiu Lubomirskiego" przez Tomasza Strykowskiego tamtejszego jubilera i złotnika (cz. od 1707), Sebastiana Usakowskiego starszego (cz. 1700 – zm. przed 1745) i Marcina Grodziowskiego (Grudzowskiego) przysadniego (cz. 1700–1768) – Arch, Sang., rkps 381. Gerydony te, oraz inne: wymienia już *Regestr sreber różnych spisany w Warszawie 18 April*[is] *1701.* – Arch. Sang. rkps. 298. Okresy działalności złotników, oraz lekcja „Grudzowski" za I. Rolska-Boruch, *Cech złotników lubelskich (XVI–XVIII w.),* Lublin 1997, s. 93, 120 (tu *terminus ad quem* działalności Strykowskiego w oczywisty sposób pomylony 1707–1789!; może winno być 1739), s. 123.

niki wiszące o sześciu i szesnastu „esach”[65], trzy pary wilków do komina w tym dwie „z figurami na wierzchu”[66], a jedna „z okrągłymi sztukami na wierzch”[67] – żaden z tych obiektów nie odpowiada jednak wadze przedmiotów wyszczególnionych w umowie z wrocławskim jubilerem; ponadto „lustry” (kinkiety) „auszpurską robotą”, kolistą ramę zwierciadła, dwa stoły „s piedestałami okragłemi” i jeden „na nogach kwadratowych”.

W skarbcu warszawskim, w 1710 r., odnotowano także interesujący komplet: „stolik francuski szaro malowany na nogach toczonych w srebro oprawnych na stole sztuki srebrne filigranową robotą robione, do tegosz stolika dwa Girydony takiesz”[68] świadczący, iż także tego rodzaju meble były w Rzeczypospolitej obecne. Komplet ten wyglądał może podobnie jak zachowany do dziś w zamku Rosenborg, a bogatszy o zwierciadło, zakupiony przez Fryderyka III duńskiego w Paryżu w 1669 r.[69]

Poszczególne wymienione powyżej przedmioty można zidentyfikować w kilku różnych spisach, a nawet w pewnym stopniu prześledzić ich losy. Wędrowały one, także w związku z działami majątkowymi między dziećmi księżny Teofili, pomiędzy rezydencjami. Bywały zastawiane. Demontowane przy tym na części, traciły często zagubione, bądź uszkodzone fragmenty, ulegając czasem stopniowej deprecjacji do wartości złomu srebrnego.
Sic transit…

[65] „lichtarz wiszący o szesnastu esach to iest większych ośm z zwierciadłami, mniejszych ośm bez zwierciadeł na dole kupido to waży funtów 61” – Arch. Sang. 290, s. 24.

[66] Arch. Sang. l.c. Przypominać musiały wilki wykonane przez Johannesa Kiliana ok. 1680 – dar cesarza Leopolda dla Iwana i Piotra Aleksiejewiczów w 1684 r. w zbiorach Orużejnoj Pałaty. *Silber und Gold…*, op. cit., 2, nr 75, s. 325.

[67] Arch. Sang. l.c. Jako ewentualną analogię przytoczyć można – co prawda tylko posrebrzane, ale o augsburskiej proweniencji wilki wykonane ok. 1690 r., z zamku Esterházych w Forchtenstein – S. Körner, *Une ambition royale. Les mobilier d`argent des Princes Esterházy,* [w :] *Quand Versailles...,* s. 180, fig. 172 na s. 179.

[68] Arch. Sang. Rkps. 384. Ludwik XIV posiadał w Wersalu, od 1665 r. *„Le cabinet des Filigranes”* – B. Saule, *Le premier goût du roi à Versailles. Décoration et ameublement,* „Gazette des beaux arts”, 120, 1992, nr 1485, s. 143–144.

[69] Bencard, op. cit., s. 17, kat. 8–11; J. Hein, *Au chateau de Rosenborg,* [w:] *Quand Versailles*..., s. 107, fig. 86 na s. 106.

Augsburg furniture from Wrocław?
An outline of the history of silver furniture in old Poland
(Summary)

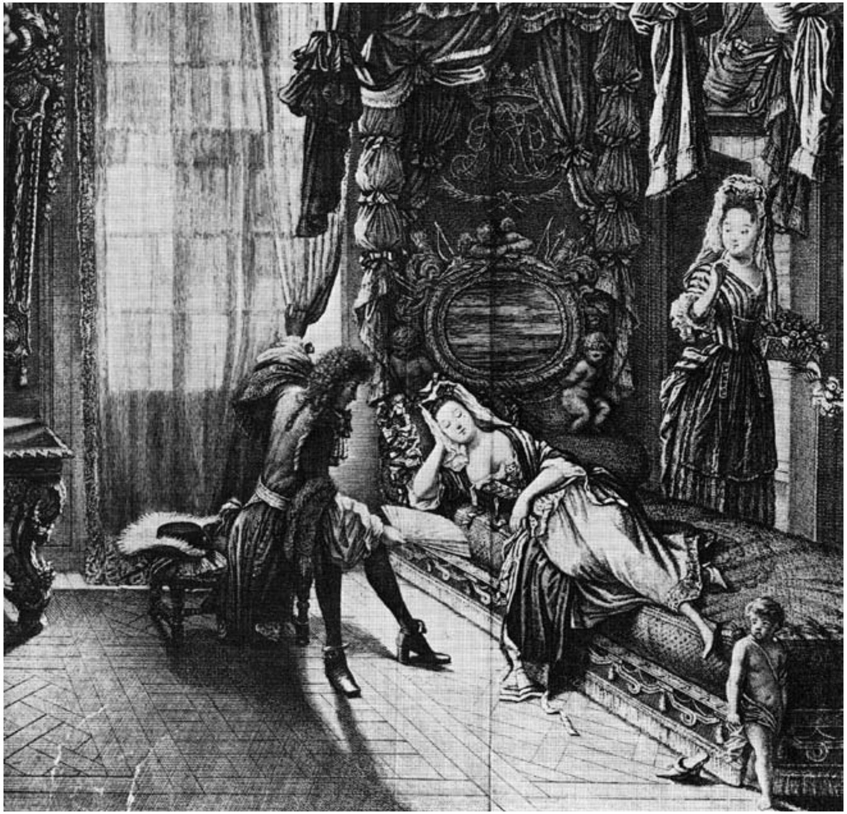
The last pieces of silver furniture (furniture fully coated with silver) perished from the Polish collections during WWII. Apart from several old photographs, we must rely on written sources when studying the history of these luxurious items in the old Polish territories. The article contains and comments on an agreement made in 1691 between duchess Teofila Lubomirska *de domo* Zasławska-Ostrogska and a jeweler from Breslau (Wrocław), Melchior Sachs, to make a set of silver furniture, including a bed. The order was to consume ca. 340kg of silver, almost all of which was provided by the duchess, e.g. in the form of tableware. The pieces were to be made using repoussé technique. Both ornamentation and fineness of silver were to comform with those used by Augsburg craftsmen. The article confronts items listed in the agreement with the contents of the treasury of Lubomirska and her heirs, in which silver furniture consitutes a significant group, proving that it used to be as popular in historical Poland as in Western Europe.

(translated by Wojciech Kowalow)

Jan Jakub Dreścik

AUGSBURG Z WROCŁAWIA? PRZYCZYNEK DO HISTORII SREBRNYCH MEBLI W DAWNEJ RZECZPOSPOLITEJ

tekst: s. 371–381



1.Alkowa jako miejsce przyjmowania gości. Ryc J.D. de St. Jean (wg Thornton, op. cit., tabl. 16)



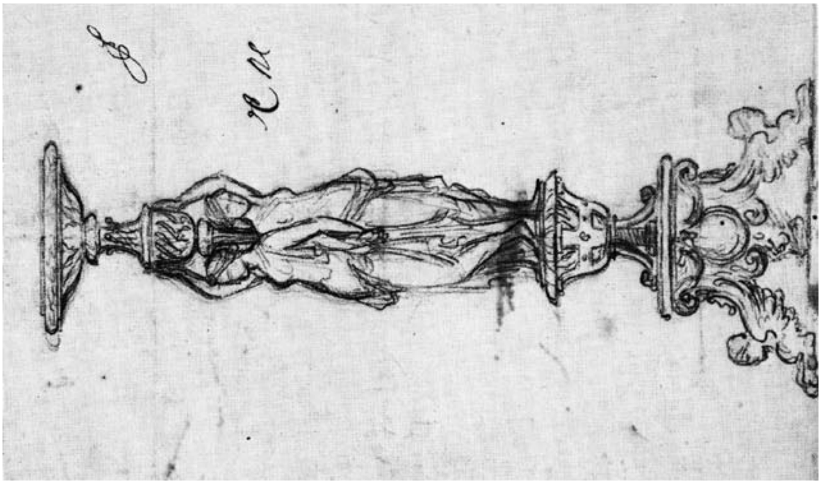
2.Johann Unselt, projekt łóżek z Newes Zierathen Buch
(wg H. Kreisel, *Die Kunst des deutschen Möbels*, München 1968, s. 289)



3.Gerydon z wazą (z pary), Wschowa 1676–1686, Moskwa, Muzea Kremlowskie (wg *Skarby Kremla*.., s. 146)



4.Wazon (z pary) Abraham II Drentwett, 1685. Moskwa, Muzea Kremlowskie (wg *Skarby Kremla*.., s. 144)



5.Ch. Le Brun, Projekt gerydonu (wg Hoos, op. cit.)

DER WAPPENROCK DES HEROLDS DES ST. HUBERTUSRITTERORDENS

Die Pfalzgrafen und Herzöge des Hauses Pfalz-Neuburg – Herrscher eines zunächst wenig bedeutenden „wittelsbachischen Nebenfürstentums“[1], das 1614 um die niederrheinischen Territorien Jülich und Berg vergrößert worden war – betrieben im 17. Jahrhundert eine ehrgeizige Heiratspolitik. Pfalzgraf Philipp Wilhelm (1615–1690) vermählte sich 1642 mit Anna Katharina Konstanza (1619–1651), der Tochter König Sigismunds III. von Polen. Aus dieser Ehe leitete er 1669 den Anspruch auf die polnische Königskrone ab. Anna Katharina Konstanza starb bereits 1651 ohne Nachkommen. Ihr prominenter Brautschatz – mit zahlreichen Pretiosen insbesondere aus dem Besitz ihres Vaters – zählt noch heute zu den Kostbarkeiten der Münchner Residenz. 1652 heiratete Philipp Wilhelm in zweiter Ehe Elisabeth Amalie von Hessen-Darmstadt (1635–1709); aus dieser Verbindung gingen 14 Kinder hervor. Nach dem Aussterben des Hauses Pfalz-Simmern fiel die pfälzische Kurwürde 1685 an Philipp Wilhelm. Dessen 1690 zur Regierung gelangter Sohn Johann Wilhelm oder „Jan Wellem“ (1658–1716) vermählte sich mit einer Kaisertochter und einer Medici-Prinzessin und setzte so die Politik ambitionierter Ehebündnisse fort.

Während seiner zweieinhalb Jahrzehnte währenden Herrschaft stand Johann Wilhelm in erbitterter Konkurrenz zum mächtigsten Vertreter des Hauses Wittelsbach: dem Kurfürsten Max Emanuel von Bayern (1662–1726), der seit 1695 in zweiter Ehe mit der polnischen Prinzessin Therese Kunigunde (1676–1730), Tochter von Johann III. Sobieski, vermählt war. Im Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) konnte Johann Wilhelm eine seit langem erstrebte Gebietsvergrößerung und Standeserhöhung durchsetzen: Nachdem 1706 die Reichsacht über Kurfürst Max Emanuel verhängt worden war, wurde 1708 die Oberpfalz an Johann Wilhelm zurückgegeben; das ehemals zur Kurpfalz gehörige Territorium war im Dreißigjährigen Krieg an Bayern gefallen. Auch erhielt Johann Wilhelm die mit dem Titel des Reichserztruchsessen verbundene pfälzische Kurwürde zurück, die 1623 Bayern übertragen worden war. Fortan führte er im Herzschild seines Wappens den Reichsapfel als Zeichen des Amtes des Reichserztruchsessen. Freilich verlor Johann Wilhelm – von der Habsburger Verwandtschaft im Stich gelassen – bereits 1714, im Frieden von Rastatt und Baden, den territorialen Gewinn wie die Reichserztruchsessenwürde wieder an Bayern.

Auf dem Höhepunkt seiner politischen Erfolge begründete Johann Wilhelm 1708 den Ritterorden vom Hl. Hubertus als Hausorden der kurpfälzischen Wittelsbacher[2]. „Der höheren Ehrwürdigkeit halber“[3] führte er den Orden auf den 1444 nach der Schlacht bei Linnich von Herzog Gerhard II. von Jülich und Berg gestifteten St. Hubertusritterorden zurück. Patron des Ordens war der Heilige Hubertus von Tongern, der um das Jahr 700 angeblich auf der Jagd durch die Erscheinung eines Hirsches zum Christentum bekehrt worden war. Der Stolz auf die Rückgewinnung der Reichserztruchsessenwürde äußerte sich auch in der Ordensdevise:

[1] Zum Folgenden siehe Alexander Herzog von Württemberg, „Die letzte Generation“. Glanz und Macht des Hauses Neuburg vor seinem Erlöschen, in: *475 Jahre Fürstentum Pfalz-Neuburg* (Ausst.-Kat., Schloss Grünau bei Neuburg an der Donau), München 1980, S. 76–83, siehe S. 76–77, 81, Anm. 3.

[2] Friedrich Leist, *Der Königl. Bayer. Hausritterorden vom Heiligen Hubertus*, Bamberg 1892.

[3] *Brennpunkt Europas 1704. Die Schlacht von Höchstädt – The Battle of Blenheim* (Ausst.-Kat., Schloss Höchstädt an der Donau), Ostfildern 2004, S. 269, unter Nr. 9.15a (Johannes Erichsen).

„In memoriam recuperatae dignitatis avitae" – in Erinnerung an die wiedergewonnene angestammte Würde.

Mit der Stiftung weltlicher Ritterorden besonders in der Ära des Barock verband sich die Intention, den Adel des Herrschaftsgebietes an den fürstlichen Hof zu binden. Hier lassen sich gerade in den Jahren um 1700 verstärkte Bestrebungen zu Ordensgründungen feststellen, die sich primär aus dem von den führenden Mächten ausgetragenen Wettbewerb der Rangerhöhungen erklären: Im Zusammenhang mit der Erlangung der preußischen Königswürde stiftete König Friedrich I. 1701 den Schwarzen Adlerorden; August der Starke, als polnischer Monarch 1697 ebenfalls zu königlichem Rang aufgestiegen, gründete 1705 den nicht weniger glanzvollen Weißen Adlerorden. Offenkundig wollte der Wittelsbacher Johann Wilhelm, der selbst von einem Königreich im Mittelmeerraum träumte, als Ordensstifter nicht hinter den Hohenzollern und den Wettinern zurückstehen.

Nach der Vereinigung von Kurpfalz und Kurbayern im Jahr 1777 wurde der St. Hubertusorden zum ersten Hausorden der Wittelsbacher. Als Dauerleihgabe des noch heute existierenden Königlich-Bayerischen Hausritterordens vom Hl. Hubertus erhielt das Bayerische Nationalmuseum 1924 unter anderem die Kopfbedeckung des aus dem 18. Jahrhundert stammenden Ornats des Ordensherolds. Der Heroldsrock selbst war bereits früher in das Museum gelangt[4].

Im Mittelalter kam dem Herold eine wesentliche Funktion zu[5]. Er überbrachte Nachrichten seines Herrn und konnte mit wichtigen Missionen betraut werden. Bei den Ritterorden war der Herold auch in nachmittelalterlichen Jahrhunderten der für das Zeremoniell zuständige Ordensbeamte, der zudem die adelige Herkunft der Ordensritter mittels Ahnenproben zu prüfen hatte. Als zeremonielles Gewand trug der – im höchsten Rang auch als Wappenkönig bezeichnete – Herold den mit den gestickten Wappen seines Herrn versehene Wappenrock, den „tabard" oder „Tappert"; dazu führte er den Heroldsstab.

Der Wappenrock des Herolds des St. Hubertusritterordens[6] entspricht in der Form wie im heraldischen Dekor prinzipiell den in der Weltlichen Schatzkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien bewahrten Wappenröcken der Wappenoffiziere des Hauses Burgund wie des Ordens vom Goldenen Vlies[7], die vor allem auf das späte 16. und frühe 17. Jahrhundert zurückgehen, letztlich aber spätmittelalterliche Formen tradieren. In Analogie zu den Wiener Gewändern zeigt der Heroldsrock des St. Hubertusritterordens auf Brust und Rücken das vielteilige Wappen des Herzogtums Pfalz-Neuburg; auf den die Schultern bedeckenden Partien werden die Wappen in kleinerem Maßstab wiederholt[8]. Doch im Unterschied zu den in Wien

[4] München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 24/38 (Kopfbedeckung) und T 4103 (Wappenrock); *Brennpunkt Europas* 2004 (wie Anm. 3), S. 271, Nr. 9.15a (Johannes Erichsen). – Kopfbedeckung: Nadelmalerei mit Metall- und Seidenfäden und Kantillen auf Seidensamt; Wappenrock: Metallstickerei in Spreng- und Anlagetechnik, mit farbigen Seidenfäden überfangen (Lasurstickerei).

[5] *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 2172–2173.

[6] Zum Herold des St. Hubertusorden siehe Leist 1892 (wie Anm. 2), S. 33, 67–68.

[7] *Kunsthistorisches Museum Wien. Weltliche und Geistliche Schatzkammer. Bildführer*, Salzburg/Wien 1987, S. 189–191 (Helmut Trnek), 191–194, Nr. 180–193 (Rotraud Bauer), S. 203 (Helmut Trnek), 205, Nr. 211 (Rotraud Bauer); siehe auch den in Gent bewahrten Tappert in: *Trésors de la Toison d'or* (Ausst.-Kat., Brüssel, Palais des Beaux-Arts), Brüssel 1987, S. 158, Nr. 54 (Hermann Fillitz und Martina Pippal).

[8] *Kunsthistorisches Museum* 1987 (wie Anm. 7), S. 189 (Helmut Trnek).

bewahrten Wappenröcken findet sich zusätzlich am Hals eine breite Wappenkette in gestickter Form, die dem Vorbild der goldenen „Potence" des Herolds des Goldenen Vlieses wohl aus dem Jahr 1517 folgt[9]. Während jedoch die Wiener „Potence" die auswechselbaren Wappenschilde der Ordensritter trägt, zeigt die gestickte Wappenkette des St. Hubertusritterordens abermals die Wappen jener Territorien, die das Haus Pfalz-Neuburg innehatte oder beanspruchte: Pfalz, Bayern, Jülich, Kleve, Berg, Ravensberg, Mark, Veldenz und Mörs.

Auffallendes Merkmal des Heroldsrocks des St. Hubertusritterordens ist nun der ursprünglich rote Leerschild[10] auf Vorder- und Rückseite, der sich auch auf den Schultern und an der Wappenkette findet. Wie die jetzige Untersuchung durch die Textilrestauratorinnen des Bayerischen Nationalmuseums ergeben hat[11], sind die leeren Schilde an Kette und Schultern nachträglich appliziert worden; bei einem der Schilde lässt sich feststellen, dass aus dem darunter liegenden Feld ein Element entfernt wurde – hier befand sich ursprünglich gewiss der Reichsapfel. An den großen Mittelschilden auf Vorder- und Rückseite sind zwar keine auffallenden Veränderungen zu beobachten, doch muss man annehmen, dass es sich gleichfalls um einen späteren Zustand handelt. So ist zu vermuten, dass sich an der Stelle der heute leeren Schilde ursprünglich der von Kurfürst Johann Wilhelm geführte Reichsapfel befand, der – nach dem Verlust der Reichserztruchsessenwürde und dem Tod Johann Wilhelms im Jahr 1716 – unter dessen jüngerem Bruder Karl III. Philipp von der Pfalz (1661–1742) wohl in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts durch die heute vorhandene Stickerei mit dem dekorativen Rankenwerk ersetzt wurde. Münzen und Medaillen aus der Regierungszeit Karl Philipps[12] belegen eindeutig, dass dessen Wappen den Leerschild aufweist. Zugleich äußert sich hierin die Erwartung der Rückgewinnung des Reichserztruchsessentitels.

Bildlich kommt die Hoffnung auf die Wiedererlangung der Reichserztruchsessenwürde wohl auch in einem Gemälde in dem unter Karl Philipp erbauten Mannheimer Schloss zum Ausdruck, das anlässlich der dort zelebrierten Verlobung des Pfalzgrafen Karl Theodor von Pfalz-Sulzbach (1724–1799) mit seiner Kusine Elisabeth Auguste (1721–1794) im Jahr 1733 entstand: Unter den sich aus einem Füllhorn ergießenden Preziosen findet sich neben dem Kurhut auch eine dem Reichsapfel ähnliche Insignie[13]. Im Übrigen kann der Herzschild des von Karl Philipp geführten Wappens in einem späteren Zustand, wie er in Stichen überliefert ist[14], die Reichskrone des Reichserzschatzmeisteramtes aufweisen, das der Pfalz nach dem Dreißigjährigen Krieg zugesprochen worden war.

[9] *Brennpunkt Europas* 2004 (wie Anm. 3), S. 269, Nr. 9.15a–b (Johannes Erichsen); zur „Potence" siehe *Kunsthistorisches Museum* 1987 (wie Anm. 7), S. 205–206, Nr. 213 (Helmut Trnek).

[10] Zum Terminus siehe Wilhelm Volkert, Die Bilder in den Wappen der Wittelsbacher, in: *Wittelsbach und Bayern* (Ausst.-Kat., Landshut, Burg Trausnitz), München 1980, Bd. I/1, S. 13–28, siehe S. 19, 26, Anm. 61.

[11] Für freundliche Auskünfte danke ich Hanne Eichler und Barbara Wagner; die Restaurierung von Wappenrock und Mütze wurde von Christina Schmitt durchgeführt.

[12] Friedrich Exter, *Pfälzische Münzen und Medaillen*, München 1988, Abb. S. 169; Annelise Stemper, *Die Medaillen der Pfalzgrafen und Kurfürsten bei Rhein*, Worms 1997, Bd. 1, u. a. S. 444. – Zur politischen Auseinandersetzung um die Erzämter zur Zeit Karl Philipps siehe Hans Schmidt, *Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz als Reichsfürst*, Mannheim 1963, S. 93–102.

[13] Ralf Wagner, Die Hochzeit von Kurfürst Carl Theodor und Elisabeth Auguste in Mannheim. Ohne Brautschau in den Hafen der Ehe, in: *Schlösser Baden-Württemberg*, 1999, Heft 2, S. 17–21, siehe S. 18, Abb. S. 18.

[14] *Der Durchläuchtigen Welt [. . .] Geschichts- Geschlechts- und Wappen-Kalender auf das Jahr* [. . .] *1726*, Nürnberg o. J., o. S.

Im Gegensatz zu seinem Bruder Johann Wilhelm trat Karl Philipp kaum als Mäzen hervor – mit seinem Namen verbindet sich vor allem die Verlegung der Residenz von Düsseldorf nach Mannheim im Jahr 1720. Dem Hubertusritterorden maß Karl Philipp entscheidende Bedeutung zu. So feierte er die jährlichen Ordensfeste mit großem Pomp[15]. Auch ließ er sich im schwarzen Seidenornat des Ordenssouveräns darstellen. Nicht zuletzt wurde er im Ordensgewand beigesetzt, wie sich bei der Untersuchung seines von Räubern 1947 aufgebrochenen Grabes ergab[16]. Im Übrigen war er auch politisch ambitioniert und bewies hier, gleich seinem Vater Philipp Wilhelm, ausgeprägtes Interesse an Verbindungen nach Polen. In seinen beiden ersten Ehen heiratete er zwei polnische Prinzessinnen: 1688 Louise Charlotte von Radziwill-Birze (1667–1695) und 1701 Therese von Lubomirski (1685–1712)[17]. Auch kandidierte er – freilich ohne Erfolg – 1697 bei der polnischen Königswahl[18].

Stilistisch lässt sich die qualitätvolle Stickerei des Wappenrocks, die durch die heraldischen Vorgaben bestimmt ist, nicht näher einordnen; vermutlich ist sie in der Werkstatt eines Hofstickers in Düsseldorf ausgeführt worden. Wohl später entstanden ist die zum Ornat gehörige Kopfbedeckung, die in der asymmetrischen Form – mit der seitlich herabhängenden Quaste – deutlich an die spätmittelalterliche Sendelbinde anschließt, wie sie auch zum Ornat des Ordens vom Goldenen Vlies gehört.

Ein wenig beachtetes Bildzeugnis führt anschaulich die Erscheinung des mit dem Heroldsstab[19] versehenen Wappenherolds wie die Tragweise des Wappenrocks vor Augen: Die von dem damals in Mannheim tätigen Hofkupferstecher Egid Verhelst geschaffene Radierung aus dem Jahr 1791[20] zeigt den über der langen grünen Tunika getragenen Wappenrock sowie die hier mit einer Feder gezierte Mütze; beide Textilien entsprechen formal den im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Exemplaren, auch wenn es wohl nicht dieselben Kleidungsstücke sind. Nur ist in der Radierung der Herzschild mit dem Reichsapfel besetzt – hier handelt es sich entweder um eine nostalgische Rekonstruktion des Zustands unter Johann Wilhelm oder um die Wiedergabe der ab 1777 unter Kurfürst Karl Theodor erreichten Konstellation, als die Kurpfalz mit Kurbayern vereint war. So wird hier, nur wenige Jahre vor dem Ende des Alten Reiches, nochmals der Glanz der Pfälzer Wittelsbacher heraufbeschworen.

[15] Stemper 1997 (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 453.

[16] Dr. Ralf Wagner danke ich sehr für ein Foto aus dem Jahr 1947, das das Kurfürsten im geöffneten Sarg zeigt.

[17] Schmidt 1963 (wie Anm. 12), S. 14 ff., 41 ff.; Herzog von Württemberg 1980 (wie Anm. 1), S. 77.

[18] Schmidt 1963 (wie Anm. 12), S. 29–37.

[19] Siehe den Heroldsstab in der Münchner Schatzkammer: *Brennpunkt Europas* 2004 (wie Anm. 3), S. 269, Nr. 9.15b (Johannes Erichsen).

[20] Christian Friedrich Schwan, *Abbildungen derjenigen Ritter-Orden, welche eine eigene Ordenskleidung haben*, Mannheim 1791, Kapitel Orden des hl. Hubertus, in Kuhrpfalz, Taf. nach S. 16, zum Herold ebd., S. 6, 8, 16 (Abb. übernommen von F. K. Wietz, *Abbildungen sämmtlicher geistlichen und weltlichen Ritter- und Damenorden*, Teil 3, Prag 1821, Taf. XLVI); mein Dank gilt Arnhard Graf Klenau für Fotos der kolorierten Radierungen.

Lorenz Seelig

DER WAPPENROCK DES HEROLDS DES ST. HUBERTUSRITTERORDENS

tekst: s. 383–386



1. Heroldsrock des St. Hubertusritterordens, Düsseldorf (?), wohl (nach) 1708. München, Bayerisches Nationalmuseum (© Bayerisches Nationalmuseum)



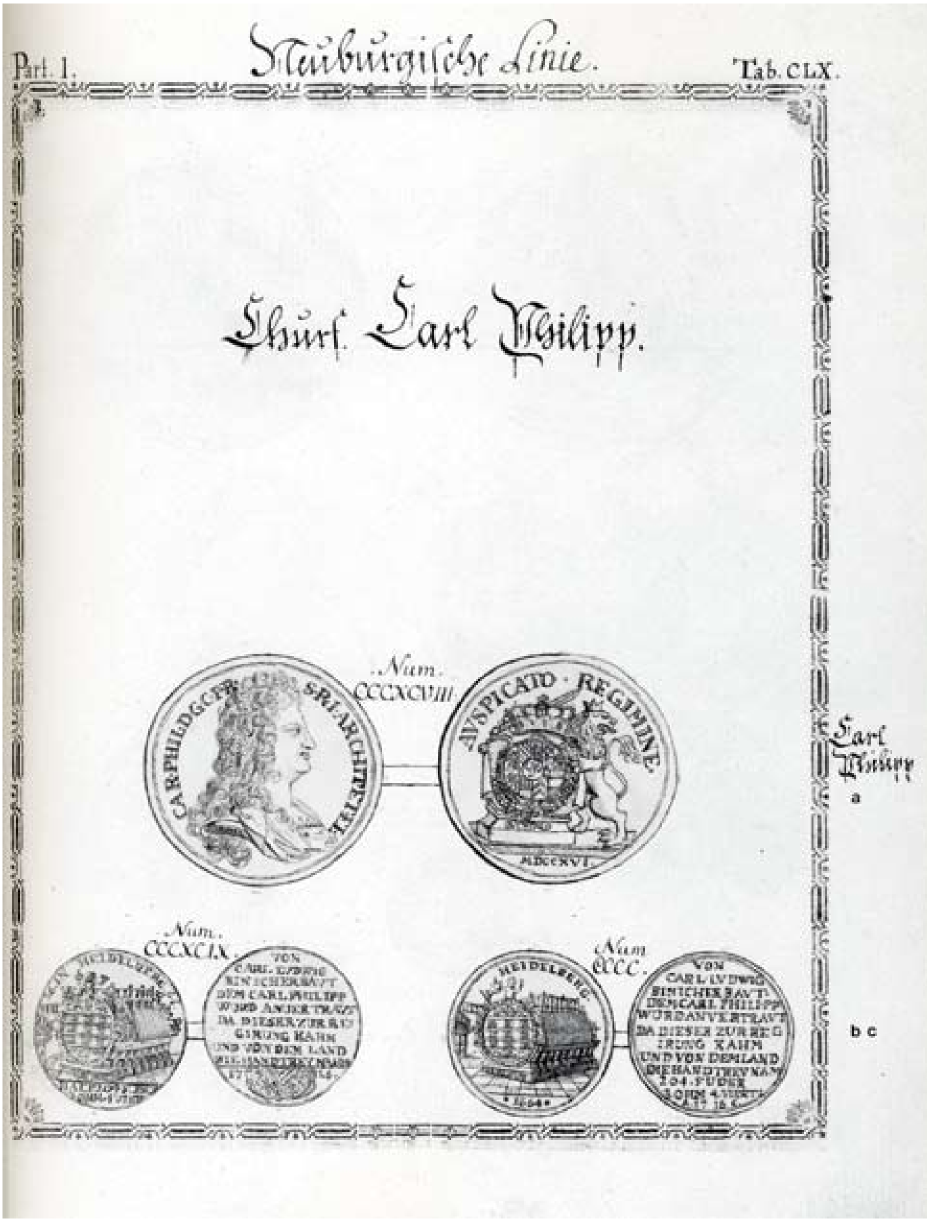
2. Kopfbedeckung des Herolds des St. Hubertusritterordens, Mannheim (?), wohl 2. Viertel 18. Jahrhundert. München, Bayerisches Nationalmuseum (© Bayerisches Nationalmuseum)



3. Ritter des St. Hubertusritterordens, Egid Verhelst, Mannheim 1791



4. Herold des St. Hubertusritterordens, Egid Verhelst, Mannheim 1791



5. Medaillen des Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz, Friedrich Exter, Zweibrücken, 3. Viertel 18. Jahrhundert

ORNAT Z *DRZEWEM ŻYCIA* Z ARCHIKATEDRY LUBELSKIEJ – PRZYKŁAD INSPIRACJI ORIENTEM W POLSKIM HAFCIARSTWIE PIERWSZEJ POŁOWY XVIII W.

W liczącej kilkaset obiektów kolekcji zabytkowych tekstyliów Archikatedry Lubelskiej znajduje się haftowany ornat z motywem *Drzewa życia* (il. 1). Zinwentaryzowany w 1984 r. przez Jadwigę Chruszczyńską i Ryszarda Brykowskiego, został określony jako polski wyrób z pierwszej połowy XVIII stulecia[1].

Zabytek (93 x 61,5 cm) uszyto z dwóch fragmentów jedwabnej kremowej tkaniny o splocie płótna i dodatkowej nieprzechwytywanej osnowie w tym kolorze, tworzącej drobny ornament geometryczny o charakterze sieciowym. Stanowi ona podłoże dla haftu płaskiego, ściegiem satynowym i atłaskowym wielobarwną przędzą jedwabną[2] w kolorach: pomarańczowo-czerwonym, łososiowym, kremowym, oliwkowym i czarnym oraz żółtym i fioletowym (w dwóch odcieniach), brązowym (w trzech) oraz zielonym i niebieskim (aż w pięciu), haftu wypukłego na podkładzie ze sznurka i papieru ściegiem kładzionym, nicią z oplotem metalowym i blaszką w kolorze srebrnym, o przeszyciach w różnych kierunkach, tworzących m.in. desenie fal, plecionki, ukosy, kratki i zygzaki oraz haftu płaskiego, ściegiem kładzionym nicią karbowaną z oplotem metalowym w kolorze srebrnym i ściegiem przekłuwanym nicią prostą, z oplotem metalowym w tym samym kolorze[3]. Ponadto całe tło pokrywa haft ściegiem łańcuszkowym przędzą jedwabną w kolorze białym[4], wykonany podczas reperacji zapewne już w XX w., zmieniający w pewnym stopniu pierwotny wygląd osiemnastowiecznego haftu.

Na plecach ornatu występuje motyw ukwieconego drzewa (*Drzewo życia*) o silnie skręconym podwójnym pniu. Z jego konarów wyrastają strzępiaste liście i nieproporcjonalnie wielkie fantastyczne kwiaty – na przemian srebrno-pomarańczowe i srebrno-fioletowe – mniejsze owoce granatu oraz drobne kwiatki. Po bokach, widoczne częściowo, wielkie srebrno-błękitne kokardy, a ponad nimi niewielkie medaliony z pejzażem (srebrny płotek i drzewko wyrastające z oliwkowo-brązowej ziemi, pod błękitno-fioletowymi chmurami). Poniżej, pod kępami liści i pasami srebrnego haftu imitującego ziemię, znajduje się szeroka girlanda (?) m.in. z róż, owoców granatu oraz liści przypominających rogi obfitości z kiściami błękitno-fioletowych winogron. Podobna dekoracji z kwiatów i owoców, widoczna jest powyżej drzewa, na tkaninie przechodzącej na przód ornatu, gdzie w lustrzanym odbiciu powtórzono motyw *Drzewa życia.*

Do kompletu należy stuła wykonana z drobnych kawałków haftowanej tkaniny oraz velum uszyte z trzech fragmentów, z wtórnym ściegiem łańcuszkowym w tle[5]. Na nim uwidacznia się w całości kompozycja, z zawieszonym na srebrnym kółku na gałęzi drzewa, owalnym medalionem z pejzażem i srebrno-błękitną kokardą. Z prawej strony medalionu

[1] Nr karty: 135, nr tymczasowy 68 A (w trakcie reinwentaryzacji).
[2] Skręconą 2S.
[3] Nici z oplotem metalowym i blaszka przymocowywane przędzą jedwabną w kolorze białym i kremowym.
[4] Występujący również miejscami w partii wzoru (przędzą jedwabną pomarańczową i czarną).
[5] Stuła (96 x 14 cm), nr tymczasowy 68 C. Velum (47 x 51 cm), nr tymczasowy 68 B.

znajduje się wielki srebrno-pomarańczowy kwiat i część pnia *Drzewa życia,* a z lewej – niewidoczny na ornacie – fragment z niewielką palmą i drzewkiem iglastym.

Podczas reinwentaryzacji w 2010 r. odnalezione zostały jeszcze dwa kolejne fragmenty tej samej tkaniny[6], których teł, pomimo bardzo złego stanu zachowania, nie pokryto wtórnym ściegiem łańcuszkowym. Na mniejszym znajduje się część medalionu z kokardą, na większym (il. 2) zaś, widoczna w połowie, wielka palma daktylowa o srebro-brązowym pniu, liściach w kolorze morskiego błękitu i seledynowej zieleni i kiściach żółto-brązowych daktyli wyrastająca ze srebrno-beżowego pagórka, spod którego wypływają srebrne strumienie. Obok niej, w dużo mniejszej skali, ukazano dwa drzewka iglaste oraz małą palmę (jak na velum). Poniżej i ponad wielką palmą – jak w hafcie na tyle ornatu – znajdują się kwiecisto-owocowe girlandy. U samej góry pojawia się jeszcze fragment pagórka ze strumieniami wody, co pozwala przypuszczać, iż kontynuacją wzoru mogła stanowić motyw wielkiej palmy.

Nie powiodła się próba zrekonstruowania i ustalenia pierwotnego przeznaczenia tkaniny w oparciu o zestawienia i multiplikacje zachowanych fragmentów. Z ich analizy wynika jedynie, iż na pierwotną kompozycję musiały składać się co najmniej trzy motywy *Drzewa życia* rozdzielone (co najmniej sześcioma) medalionami, ujęte od góry i dołu pasami dekoracji kwiatowo-roślinnej. Natomiast trudno definitywnie stwierdzić, czy motyw wielkiej palmy występował pojedynczo pośrodku kompozycji, czy było ich więcej – np. w charakterze zamknięcia kompozycji. Dekoracja najwyższego fragmentu sugerująca jej znaczną wysokość, duża skala motywów oraz ich gęstość, bardziej odpowiednia dla ozdoby wnętrza niż dla tkaniny odzieżowej[7], wskazywać może na zastosowanie tkaniny jako makaty, choć nie wyklucza jej użycia jako trenu sukni.

Niestety, nieznane pozostaje zarówno pochodzenie haftowanej tkaniny, jak i wykonanych z niej paramentów, które nie zostały zidentyfikowane w żadnym istniejącym inwentarzu. Z uwagi na złożoną historię Archikatedry Lubelskiej, pierwotnie kościoła Towarzystwa Jezusowego, należy przyjąć, iż paramenty mogą być pozostałością: zakrystii jezuitów, lubelskiej fary pw. św. Michała Archanioła, byłej katedry diecezji chełmskiej w Krasnymstawie lub tamtejszego kościoła jezuitów. Niewykluczone też, że komplet trafił do Lublina ze skasowanych w połowie XIX w. kościołów diecezji podlaskiej: katedry w Janowie Podlaskim lub świątyń w Kodniu czy Leśnej Podlaskiej[8].

Bardzo zbliżone do lubelskich hafty, zdobią ornat i dwie dalmatyki przechowywane w skarbcu jasnogórskim, niepublikowane, o nieustalonej proweniencji, określane jako: „komplet ze statkami"(il. 3)[9]. Paramenty te również wykonano z fragmentów kremowej,

[6] Nr tymczasowy 68 E, tkanina o nieregularnym kształcie (32 x 24 cm). Nr tymczasowy 68 D (125 x 27 cm) – wcześniej zapewne kolumna ornatu lub fragment pasa kapy.

[7] Chociaż generalnie we wzorach z tego czasu (również odzieżowych) pojawiały się motywy w skali nawet ponadrzeczywistej: np. hafty nicią srebrną w wielkie motywy Drzewa życia, pokrywające całą powierzchnię wspaniałej angielskiej sukni z l. 1740–1745 (Londyn, V&A Museum, nr inw. T.227&A-1970) – A. Hart, S. North, *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries,* London 2007, s. 62.

[8] D. Szewczyk-Prokurat, *Zabytkowe tekstylia w Skarbcu Archikatedry Lubelskiej. Inwentaryzacja, konserwacja, przygotowanie do ekspozycji muzealnej,* referat wygłoszony na konferencji *Tekstylia w Zbiorach Sakralnych – teraźniejszość i przyszłość. Inwentaryzacja – konserwacja – przechowywanie*. Częstochowa, 3–4 XII 2009 (złożony do druku); eadem, *Skarby Archikatedry Lubelskiej,* Lublin 2006.

[9] Polska, XVIII w. Ornat (108,5 x 92 cm), nr inw. CMC TK 106; dalmatyki (ok. 106–107 cm), nr inw. CMC TK 107

jedwabnej tkaniny, o splocie płótna z grubym wątkiem, zdobionej haftem ściegiem płaskim, cieniowanym, atłaskowym i satynowym wielobarwną przędzą jedwabną i ściegiem kładzionym płaskim i na podkładzie ze sznurka, nićmi z oplotem metalowym w kolorze srebrnym. Z tyłu i przodu ornatu centralnie figuruje jasnobrązowy pagórek z kamiennymi budynkami za murami, z górującą masywną wieżą, zza której wyrasta drzewo o błękitnych liściach i czerwonych owocach. W dół pagórka zbiegają srebrne płotki (pierwotnie połączone, co widać na fragmencie dalmatyk, z motywami piętrzących się jasnych murów). Poniżej przedstawiono trzy srebrno-beżowe okręty, wyżej – ruiny i fontannę (zachowany fragment). Z tyłu dalmatyk znajduje się motyw ukwieconego drzewa o srebrnym pniu i cienkich konarach z pomarańczowo- i fioletowosrebrnymi wielkimi kwiatami. Boki pnia u dołu ujmują po trzy zielone cyprysy, srebrna fontanna z przedstawieniem ptaka o rozpostartych skrzydłach oraz fragmenty ruin. Na przodach i rękawach dalmatyk, gdzie kompozycja zszytych w różnych kierunkach fragmentów jest dość przypadkowa, widoczne są m.in.: miasto z wieżą na wysokim wzgórzu, które obiega droga ze srebrno-brązowym płotkiem, a wytryskujące zeń strumienie wpadają do morza lub jeziora, barwnej wici kwiatowej, statków i „chińskich" pagórków z kamiennymi budowlami.

Kolejne, bardzo bliskie stylistycznie i technicznie, są dwie haftowane dalmatyki z Jarosławia (il. 4) opublikowane przez Beatę Biedrońską-Słotową. Autorka określiła je jako zabytki polskie z lat 1735–1740, przypuszczając, iż komplet uszyto z haftowanej spódnicy kobiecej sukni[10]. Dalmatyki wykonane zostały z kilku fragmentów francuskiego kremowego grodeturu z pierwszej połowy XVIII w.[11] z dodatkowym wątkiem z blaszki w kolorze srebrnym, zdobionego haftem płaskim, cieniowanym, ściegiem satynowym, atłaskowym i sznureczkowym barwną przędzą jedwabną oraz ściegiem kładzionym, płaskim i na podwleczeniach sznurkowych nicią z oplotem metalowym w kolorze srebrnym. Fragmenty oryginalnej tkaniny, pocięte i pozszywane w sposób zacierający jej pierwotną kompozycję, tworzą konsekwentnie taki sam układ motywów na obu dalmatykach. Centralnie na plecach znalazły się sceny ostrzeliwania twierdzy z wysoką wieżą zwieńczoną półksiężycem pośrodku (meczet?) na wyspie, przez uzbrojony statek. Z przodu, na dużym „chińskim" pagórku ze srebrno-błękitnymi strumieniami tryskającymi u podnóża, widać zamek z wysoką wieżą bramną. Sceny powtarzają się we fragmentach na pozostałej powierzchni, towarzyszą im – wyrastające z pagórków i zza budowli – drzewa i pnącza z fantastycznymi kwiatami i liśćmi o bujnych, kolorowych formach, otoczone egzotycznymi ptakami i motylami[12].

Pochodzenie i tych paramentów nie jest znane. Mogą stanowić część zespołu szat liturgicznych pozostałych po skasowanym jarosławskim klasztorze jezuitów, mogły też trafić do Jarosławia wraz z dominikanami z Bochni, którzy w 1777 r. objęli budynki pojezuic-

(dawny nr CMC 51) i nr inw. CMC TK 108 (dawny nr CMC TK 51A). Zinwentaryzowane pod kierunkiem prof. Heleny Hryszko przez studentki Katedry Konserwacji i Restauracji Tkanin Zabytkowych ASP w Warszawie; prezentowane na wystawie towarzyszącej konferencji *Tekstylia w Zbiorach Sakralnych* (por. przyp. 8), 3–4 XII 2009 r. na Jasnej Górze. Konserwacja ornatu stanowi obecnie przedmiot pracy dyplomowej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

[10] B. Biedrońska-Słota, *Szaty liturgiczne z klasztoru OO. Dominikanów w Jarosławiu. Katalog,* Jarosław 2000, s. 28.

[11] 105 x 90 cm (dół) – ibid., s. 27, kat. 8. (37.2 i 52), il. 2–2a.

[12] Ibid., s. 8, 28.

kie. Kwestię proweniencji komplikuje dodatkowo przeniesienie tutaj zakonników i części majątku ze zlikwidowanych klasztorów dominikańskich we Lwowie, Przemyślu i Sieniawie, co nastąpiło w latach osiemdziesiątych XVIII w.[13]

Prezentowane hafty łączy zarówno styl, jak i występowanie tych samych motywów. Na wszystkich tkaninach podobne są główne motywy: *Drzewa życia* lub pnączy o wielkich egzotycznych kwiatach, owocach granatu i liściach o zbliżonym wykroju, ponadto pagórki z płotkami i tryskającymi strumieniami. Na komplecie jasnogórskim i dalmatykach jarosławskich analogicznie przedstawiono pejzaż z architekturą – ufortyfikowanymi miastami z wysokimi wieżami, w takim samym układzie pojawiają się statki, ptaki, motyle itp. Zastosowano te same podstawowe zasady kompozycji oraz podobną skalę poszczególnych motywów, pozostających w tym samym stosunku wielkości. Uderzające jest także podobieństwo techniczne: rodzaj użytych nici, ich grubość i kolorystyka, sposób opracowania szczegółów haftu, wprowadzania do wzorów nici z oplotem metalowym (o tej samej gęstości), rodzaje czy kierunki przeszyć oraz uzupełnienia rysunku czarną przędzą jedwabną.

Kolejny zabytek, o nieco innych motywach, ale łączący się technicznie i stylistycznie z wyżej wymienionymi, to ornat ofiarowany Muzeum Narodowemu w Krakowie w latach 1916–1922 przez Helenę Dąbczańską, pochodzący prawdopodobnie z terenów południowo-wschodnich II Rzeczypospolitej[14]. Jego boki uszyto z haftowanej jedwabnej tkaniny o motywach gałęzi z dużymi kwiatami oraz chińskich pawilonów na wodzie, domków i mostków[15]. Dekorację na białym grodeturze tworzy haft cieniowany wielobarwną przędzą jedwabną, rysunek wewnętrzny zaznaczono, szczątkowo zachowanymi, ściegami z czarnego jedwabiu. Korony kwiatowe wykonano nicią z oplotem metalowym w kolorze srebrnym, kładzioną na podwleczeniu sznurkowym, przeszywaną wzorzyście; okna chińskich pawilonów wypełniono kładzioną ukośnie srebrną siateczką, a drobne szczegóły ściegami węzełkowymi. Ubytek haftu na części pawilonu odsłania podrysowanie tła na tkaninie[16]. Biedrońska-Słotowa określając ornat jako uszyty ze spódnicy zdobionej motywami *chinoiserie*, podaje go jako przykład paramentów wykonywanych ze względu na wysoką cenę tkanin ze świeckich ubiorów, zapisywanych kościołom w XVIII w., datując na około połowę tego stulecia[17]. Taszycka przesunęła datowanie na początek XVIII w., a dekorację z grubych, częściowo pokrytych łuską gałęzi z egzotycznymi kwiatami nazwała: w stylu „indiennes"[18]. Datowanie haftów może też określać żółty francuski grodetur z wielkoraportowym naturalistycznym wzorem kwiatowym z ok. 1730–1735 użyty na kolumnach ornatu.

Interesującym wydaje się fakt, iż hafty bardzo bliskie dekoracji ornatu lubelskiego,

[13] Ibid., s. 8. W czasie II wojny światowej przywieziono także tkaniny z klasztoru dominikanów w Jezupolu, lecz autorka katalogu łączy z tą miejscowością głównie wyroby z XIX w.

[14] Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw. MNK XIX-399; 103 x 76,5 cm; szer. boków 17–24 cm – B. Biedrońska-Słotowa, *Haftowane paramenty w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie,* [w:] *Haftowane szaty liturgiczne a tradycja Kościoła. Teksty referatów wygłoszone podczas sesji naukowej 8 czerwca 2005, Kraków,* Kraków 2005, s. 23.

[15] Ibid., s. 23.

[16] M. Taszycka, *Katalog haftów w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie,* (złożony do druku), kat. 130.

[17] Biedrońska-Słotowa, op. cit., s. 23.

[18] Taszycka, op. cit.

odnajdujemy w zbiorach angielskich. Zdobiły kremową jedwabną suknię i spódnicę[19], uszyte w latach 1750–1775 z starszej sukni typu „mantua" (il. 5). Miejsce powstania całości (bez rozróżnienia na wykonanie haftu i uszycie pierwszej sukni) zostało określone jako Anglia; zaś dekoracja – haftem płaskim, przędzą jedwabną ściegiem satynowym i sznureczkowym oraz haftem płaskim i wypukłym nicią z oplotem metalowym w kolorze złotym – zadatowana na lata 1735–1740[20]. Na sukni spódnicy ukazano wysoki stylizowany „chiński" pagórek z ruinami zamku (opactwa?), z którego dachu wielkie peonie wypuszczają pędy, a spod fundamentów wybijają się gałęzie z kwiatami i owocami granatu, na murach zaś rośnie niewielka sosna. Pod ażurowym wzgórzem pawilon zwieńczony flagą, otoczony chińskim płotkiem. Na drugim fragmencie sukni, nad pagórkiem z małymi domkami dominuje gigantyczne *Drzewo życia* z trzema niewielkim cyprysami po obu stronach.

Bardzo bliskie zabytkom lubelskim jest samo ujęcie motywu ukwieconego drzewa, wielkie kwiato-grona, owoce granatu i małe drzewka iglaste. Natomiast na jarosławskich dalmatykach powtarza się motyw przestylizowanego dębu, w analogiczny sposób opracowano też detale architektury: otwory strzelnicze czy koronę murów zamku. Z kompletem jasnogórskim zbieżna wydaje się także kompozycja wielkiego drzewa i cyprysów. Poza użyciem w hafcie angielskim nici z oplotem metalowym w kolorze złotym (nie srebrnym), pozostałe różnice nie są większe niż pomiędzy wymienionymi zabytkami z polskich zbiorów.

Jadwiga Chruszczyńska zwróciła uwagę na angielską tkaninę jako najbliższą analogię do makaty z *Drzewem życia* z lat trzydziestych XVIII w. z pracowni benedyktynek w Żarnowcu[21] oraz na jej podobieństwo do haftowanej spódnicy Zofii Sieniawskiej ze zbiorów Czartoryskich[22]. Badaczka zauważyła na obu haftach podobne fragmenty pejzażu u stóp drzewa i tą samą stylizację kwiatów i liści. Z wyodrębnioną grupą tkanin związała również komplet damski ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie z około 1730 r., składający się ze spódnicy i narzutki zw. *casaquin*, uszyty z kremowej bawełnianej tkaniny haftowanej przędzą wełnianą w duże wzory ukwieconych drzew[23]. Zwracając uwagę na stylizację kwiatów i przedstawienia pejzażu podobne jak na sukni Sieniawskiej, wysunęła przypuszczenie, iż wszystkie wymienione obiekty mogły powstać w Żarnowcu[24].

Mimo wspólnych motywów wydaje się jednak, że zarówno stylistycznie, jak i tech-

[19] Londyn, Victoria & Albert Museum, nr inw. 114&A-1873; 80 x 63,5 cm – D. King, S. Levey, *The Victoria & Albert Museum's textile collection. Embroidery in Britain from 1200 to 1750,* New York 1993, s. 30, kat. 113, il. s. 102.; http://collections.vam.ac.uk/item/O356717/sack-back-gown/ (dostęp 1 IX 2010).

[20] King, Levey, op. cit.; http://collections.vam.ac.uk/item/O356717/sack-back-gown/ (dostęp 1 IX 2010).

[21] Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. 190406 MN; 140 x 72 cm – J. Chruszczyńska, *Tkanina i ubiór w Polsce XVIII w. Wystawa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie,* [kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Białymstoku], Białystok 1976, [s. 8–10], kat. 7; J. Chruszczyńska, E. Orlińska-Mianowska, *Tkaniny dekoracyjne. Przewodnik dla kolekcjonerów,* Warszawa 2009, s. 310.

[22] Kraków, Fundacja XX Czartoryskich. Spódnica uszyta z dziesięciu szerokości jedwabnego ciemnofioletowego rypsu (wys. 110, obwód 558 cm), haft cieniowany jedwabiem; wśród kwiatów powtarzające się motywy: 6 razy altana, 3 razy zamek nad wodą z okrętem, 4 razy fontanna. Spódnica należała do ubioru wymienionego jeszcze w katalogu Domu Gotyckiego w Puławach (nr 1268) – wg karty autorstwa Gutkowskiej-Rychlewskiej; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów,* Wrocław 1968, s. 691.

[23] Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. Szt. 2757; dł. spódnicy 96, dł. narzutki 70 cm – Chruszczyńska, *Tkanina*..., [s. 10], kat. 18; E. Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII wieku. Katalog ubiorów od początku XVIII wieku do początku XIX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie,* Warszawa 2003, s. 59, kat. I/1 (datowany na 1. poł. XVIII w.).

[24] Chruszczyńska, *Tkanina*..., [s. 10].

nicznie, nie można łączyć angielskiego zabytku z żarnowiecką makatą. Polski haft, chociaż wykonany bardzo starannie, o zróżnicowanych rodzajach ściegów i przeszyć, jest bardziej przestylizowany i płaski w stosunku do swobodnych, trójwymiarowych i naturalistycznych tkanin z Londynu (oraz podobnych wymienionych wyżej haftów polskich)[25]. W przypadku zaś *casaquin* ze spódnicą, mimo ogólnego podobieństwa, inny materiał i technika wykonania, nadają dekoracji zupełnie odmienny wyraz artystyczny[26].

Motywy ze spódnicy Sieniawskiej wykazują największe podobieństwo do kompletu jasnogórskiego, lecz o ile w omówionych haftach pierwotna kompozycja jawi się jako ciągła – umieszczone na przemian nisko i na chińskich pagórkach motywy łączą się tworząc falistą linię – tak w hafcie na spódnicy kolejne sceny zdają się być jedynie dość sztywno ze sobą zestawione.

Właśnie ten zabytek Gutkowska-Rychlewska podała w *Historii ubiorów* jako ilustrację mody na szerokie haftowane szlaki spódnic sukien dworskich i zamożnych mieszczek, która rozpoczęła się w końcu XVII w., a prawdziwie rozkwitła w trzeciej dekadzie następnego stulecia. Pod wpływem mody chińskiej pierwszej połowy XVIII w., obejmującej także tkaniny dekoracyjne i odzieżowe, do dekoracji hafciarskiej spódnic włączano motywy pseudochińskiej architektury ogrodowej: ptaszarnie, fontanny, łodzie żaglowe itp. Do nich zaś dodawano duże kwiaty, stylizowane według haftów i druków indyjskich, zwłaszcza od 1720 r. kiedy – jak zaświadcza rękopis marszałka Richelieu (w Bibliothèque nationale w Paryżu) – z Indii importowano tkaniny zdobione haftem cieniowanym, o wielkich motywach kwiatowych[27]. Wyroby te miały stanowić inspirację dla francuskich hafciarek, które stosując się do upodobań klienteli, zaczęły je wiernie naśladować. W ten sposób styl haftu i jego technika rozpowszechniły się w wielu krajach Europy zachodniej[28].

Moda na tak haftowane suknie przyszła do Polski – według Gutkowskiej-Rychlewskiej – za pośrednictwem wyrobów francuskich. Techniczne szczegóły wykonania haftów: wprowadzanie złotem i srebrem połysku na kwiatach i liściach oraz zaznaczanie wewnętrznego rysunku cienkim czarnym konturem, przyswoiły sobie polskie pracownie w pierwszej połowie XVIII w.[29] Autorka podaje, iż w polskich zbiorach muzealnych zachowało się

---

[25] Bliższy makacie z Żarnowca wydaje się ornat w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr dep. 35038 MNW, z haftowaną datą: „1751".

[26] Pewne podobieństwo do haftów z Londynu, Lublina, Jasnej Góry, Jarosławia i Krakowa wykazują dwa zabytki z Muzeum Narodowego w Warszawie: fragment kremowej tkaniny jedwabnej z 1. poł. XVIII w., haftowanej w duże wzory roślinne (nr inw. SZT 1897; 44 x 57 cm) i ornat z pocz. XVIII w. z haftowanymi pretekstami z ciemnozielonego jedwabiu, z przedstawieniem morskiego pejzażu ze stateczkami w kartuszu z pni i konarów drzew oraz gałęzią o srebrno-pomarańczowych i srebrno-fioletowych kwiatach i żółtych figach i podobną, wyrastającą ze spiralnie skręconej muszli (nr inw. SZT 1333; preteksta przód: 73 x 25 cm, tył: 98,5 x 28 cm). Warsztatowo bliski omawianym wydaje się haft w rzeszowskim muzeum, o zupełnie innej dekoracji – bujnych, stylizowanych motywach roślinnych, przeplatających się z ozdobną wstęgą o polskiej proweniencji z XVII/XVIII w. – B. Adamska, *Dawne hafty i koronki w zbiorach Muzeum Okręgowego w Rzeszowie*, Rzeszów 2007, s. 14–15, il. 13, s. 35.

[27] Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 596–597, 641–642. Zapewne chodzi tu nie o indyjskie hafty ściegiem łańcuszkowym na bawełnie, lecz o chińskie hafty na jedwabiu ściegiem atłaskowym ale z motywami Drzewa życia, jak w tkaninach z wybrzeża Koromandel w Indiach z 1. ćw. XVIII w. Indyjskie wzory do tych haftów wysyłane były z Europy do Chin już na pocz. XVIII w. (ok. 1713 r.). Kopiowano je też w Chinach na malowanych jedwabiach – J. Irwin, *Origins of the 'Oriental Style' in English Decorative Art,* „The Burlington Magazine", 97, 1955, nr 625, s. 114.

[28] Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 642.

[29] Ibid., s. 691.

w całości kilka okazów spódnic oraz liczne fragmenty haftów przerobione na ozdoby paramentów kościelnych[30], nie wymieniła jednak konkretnych zabytków.

Wydaje się, iż omówione hafty doskonale ilustrują opisane zjawisko. W ich dekoracji wyraźnie widać wpływy orientu: począwszy od motywów ukwieconego drzewa i egzotycznych pnączy o poskręcanych gałęziach i fantastycznych kwiatach o strzępiastym wykroju, wyrastających jakby wprost z konarów, owoców granatu, występowania motyli, egzotycznych ptaków i palm daktylowych, a skończywszy na stylizowanych pagórkach i pagodach.

Głównym źródłem motywów roślinnych wydają się tu dalekowschodnie tkaniny, zarówno wspomniane hafty indyjskie wykonywane ściegiem łańcuszkowym, jak i haftowane lub malowane chińskie jedwabie, ale – przede wszystkim – będące dla nich wzorem indyjskie tkaniny zdobione techniką rezerwowania wybarwień i malowane, nazywane w Anglii *chintz* lub *calico*, we Francji *indiennes* lub *persiennes*. Do Europy, spragnionej alternatywy dla ciężkich tkanin jedwabnych i wełnianych czy prostych płócien, sprowadzano je wraz z innymi egzotycznymi towarami z wybrzeża Koromandel już od pierwszej połowy XVII w.

Tego typu tkaniny, zwane *cycami*, docierały do Polski już w latach osiemdziesiątych XVII stulecia przeważnie z Francji. Nie wiadomo jednak czy były to oryginalne tkaniny indyjskie, czy też ich imitacje: holenderskie[31], francuskie lub angielskie[32]. W zachowanej księdze rachunkowej firmy Federicci w Krakowie, w 1680 r., obok francuskich tkanin i akcesoriów stroju, występują „atłasy indińskie", drukowane płótna i – osobno – drukowane spódnice z szerokim szlakiem kwiatowego ornamentu u dołu. Tak więc kobieca moda polska włączyła się do zachodnioeuropejskiego prądu orientalnych upodobań za pośrednictwem mody francuskiej[33].

Hafty będące przedmiotem moich rozważań, wykazują największe podobieństwo do tkanin typu *chintz* o motywach *Drzewa życia* z lat 1700–1740 (il. 6–7)[34]; w późniejszych dominują drobne elementy i czytelniejsze są wpływy chińskie. Inspiracja – oprócz zapożyczenia form roślinnych – uwidacznia się także w jasnym tle dekoracji, który posiada większość indyjskich druków produkowanych na rynek europejski, a zwłaszcza angielski. Również w kolorystyce (chociaż trudno ją definitywnie określić ze względu na różny stan zachowania paramentów) można dopatrzyć się pewnych zależności. W haftach, oczywiście barwniejszych niż ograniczone techniką wykonania drukach, uderza zastosowanie podobnych odcieni jasnej czerwieni (dziś spłowiałej do barwy pomarańczowej czy łososiowej) i fioletów, niewielkich dodatków błękitu, pięknej morskiej zieleni czy żółcieni.

Zróżnicowanie kierunków i sposobów przeszyć w hafcie kładzionym nicią z oplotem metalowym tworzących fakturę m.in. fal i plecionki, naśladujących jakby drobne ornamen-

[30] Ibid., s. 642.

[31] Ibid., s. 691.

[32] W Europie moda na indyjskie drukowane tkaniny rosła tak szybko, że kompanie handlowe nie były w stanie sprostać zamówieniom. W 1640 r. ormiańscy kupcy znający tajniki indyjskiej techniki, zapoczątkowali druk tkanin w Marsylii. Moda szybko rozpowszechniła się w Anglii (ok. 1670) i w Holandii (1678). We Francji w 1686 r. ich import, produkcja i używanie zostały zakazane, a ponownie zalegalizowane dopiero w 1759 r.

[33] Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 691.

[34] R. Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London 2008, s. 28–29, il. s. 35–43, kat. 2–9; s. 31 il. s. 128–129, kat. 78. Największy zbiór tkanin typu *chintz* produkowanych na rynek europejski znajduje się w V&A Museum, inne ważne kolekcje posiada The Royal Ontario Museum w Toronto i Rijksmuseum w Amsterdamie.

ty wypełniające środki większych motywów roślinnych w drukach indyjskich, także zwraca uwagę na nie jako na ewentualny pierwowzór haftów.

Co ciekawe, oryginalne wzory indyjskie nie spodobały się w Europie; już od lat czterdziestych XVII w. tkaniny produkowano na specjalne zamówienie Brytyjskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, zgodnie z zaleceniami dotyczącymi np. białego tła i kolorystyki ornamentów. Od lat sześćdziesiątych zaczęto wysyłać z Europy gotowe projekty do kopiowania lub adaptowania przez hinduskich malarzy[35]. Według Irwina były wśród nich także wzory z wczesnych angielskich drukowanych makat, które mogły stać się prototypem dla motywu *Drzewa życia.* Angielski badacz stwierdził, iż ukwiecone drzewo z indyjskich *cyców*, któremu w nowszych czasach dopisano orientalną symbolikę, nie ma związku z bliskowschodnim *Drzewem życia,* nie ma też dowodów na jego zaistnienie jako samoistnego zjawiska w sztuce indyjskiej. Natomiast w Anglii, porównywalna forma ukwieconego drzewa była modna co najmniej od panowania królowej Elżbiety I. To samo dotyczy praktyki umieszczania abstrakcyjnych wzorów wewnątrz liści, naturalistycznych w kształcie – charakterystycznej dla haftów angielskich, obcej zaś hinduskiej tradycji. Zauważyć można również podobieństwo pseudoorientalnych kwiatów z angielskich wzorników z początku XVII w. do kompozycji widocznych na najwcześniejszych, indyjskich *calicoes*[36].

Z analizy archiwaliów Kampanii Wschodnioindyjskiej oraz materiału zabytkowego wynika, iż zarówno dla indyjskich druków i haftów, malowanych i haftowanych chińskich jedwabi produkowanych na rynek europejski, jak i dla haftów angielskich źródłem motywów mogły być te same europejskie wzorniki hafciarskie, niezależnie od siebie kopiowane w Indiach, Chinach i Anglii[37]. Dobrym przykładem pozostaje niemiecki wzornik z około 1742 r. autorstwa Margareth Helm[38], wydany przez Christopha Weigela młodszego[39]. Znaleźć w nim można projekty haftu spódnicy i tyłu stanika z egzotycznym ptakiem i wicią roślinną z fantastycznymi kwiatami, podobne zarówno do kwiatów z tkanin indyjskich, jak i cieniowanych chińskich haftów. Pokazują one ponadto, iż tak duże w skali motywy, nie tylko przeznaczano na szlaki spódnic, ale również na dekorację stanika sukni.

Wracając do omawianych haftów zauważyć trzeba, że oprócz egzotycznych motywów roślinnych i stylizowanych na „chińskie" pagórków[40] oraz pagody na krakowskim ornacie i pawilonu na sukni w Londynie, trudno pozostałą dekorację uznać za pochodną mody na chińszczyznę. Inaczej niż w sztuce chińskiej i jej europejskich naśladownictwach (ceramice, lace, itp.), w haftach nie pojawiają się żadne ludzkie postacie czy scenki rodzajowe, nieliczne pozostaję przedstawienia fauny. Cyprysy, zamki i ich ruiny, fontanny i statki wydają się

[35] Irwin, op. cit., s. 109.

[36] Ibid., s. 109–110, 113.

[37] Ibid.

[38] Margaretha Helm (1659–1742) – norymberska hafciarka, nauczycielka haftu i miedziorytniczka.

[39] *Fortgesetzter Kunst- und Fleiss-übender Nadel- auch Laden-Gewirck- Ergötzungen oder des neu-erfundenen Neh und Stick Buchs Anderer Theil'; 'Further Delights of the Art and Industry of practising Needle and Loom; or newly invented Sewing and Embroidery Book Another part.* – Londyn, V&A Museum, nr inw. E.1166-1933 –http://collections.vam.ac.uk/item/O225324/design-part-ii-fortgesetzter-kunst-und/ (dostęp 1 IX 2010).

[40] Typ skalistego, stylizowanego pagórka, a także inne motywy chińskie, docierały do Indii przez Europę, nie bezpośrednio z Chin – Irwin, op. cit., s. 110, 114.

motywami czysto europejskiego pochodzenia. Jedynie w przypadku sceny z broniącym się meczetem i motywu wielkiej palmy daktylowej[41] można ewentualnie wskazać bliskowschodni lub śródziemnomorski krąg kulturowy. Wspomniane motywy w pewnym stopniu są pokrewne dekoracji tkanin francuskich w stylu Revela[42], a także wzorom holenderskim, angielskim czy włoskim z lat trzydziestych i czterdziestych XVIII w., na których występuje podobne przeskalowanie: małe motywy architektury czy pejzażu, zestawione z wielkimi drzewami o poskręcanych pniach i konarach oraz ogromnych, postrzępionych kwiatach. Motywy ogrodowe: fontanny i cyprysy znajdujemy także na włoskich koronkach z drugiej ćwierci XVIII w.[43], a statki i *chinoiserie* na koronkach brukselskich z lat 1730–1750[44] – nie wspominając już współczesnej porcelany czy dekoracji kafli.

Pełny, współistniejący repertuar takich motywów, odnaleźć można na późniejszych, datowanych na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XVIII w., drukowanych tkaninach bawełnianych francuskich i angielskich[45]. Przedstawienia statków, meczetów, ruin lub palm towarzyszące *Drzewu życia* występują na genueńskich chustach z drukowanej bawełny, tzw. *mezzari* z końca XVIII i pierwszej połowy XIX w., inspirowanych również indyjskimi lub chińskimi tkaninami[46]. Kompozycje te charakteryzują się inną stylistyką, z zastosowaniem elementów perspektywy dla uzasadnienia mniejszej skali budowli w stosunku do wielkiego drzewa.

Pomimo występowania opisanych wzorów w różnych dziedzinach rzemiosła artystycznego, zarówno w okresie dużo wcześniejszym[47], jak i późniejszym niż druga połowa XVIII w. (datowanie analizowanych haftów), trudno spotkać w konkretnych zabytkach tekstylnych kompilację wpływów chińskich i tkanin indyjskich z motywami europejskiej architektury. Teza Gutkowskiej-Rychlewskiej o przejmowaniu w Polsce podobnych zestawień za pośrednictwem haftowanych spódnic przywożonych z Francji, nie znajduje potwierdzenia w zachowanych zabytkach francuskiego haftu z pierwszej połowy XVIII w., analogicznych do sukni Sieniawskiej lub pozostałych opisanych haftów. Być może uległy one zniszczeniu podczas rewolucji francuskiej[48]. Jednak podobnych kreacji nie spotkałam także – poza wspomnianą angielską suknią – wśród tekstyliów w pozostałych krajów Europy[49].

---

[41] Wyjątkowo spotykanej w tkaninach indyjskich w 2. poł. XVIII w. – Crill, op. cit., s. 29, il. s. 65, kat. 27.

[42] Por. Gutkowska-Rychlewska, op. cit., s. 691.

[43] Np. wśród bujnej roślinności na mediolańskiej koronce klockowej z katedry św. Stefana w Prato – M. Carmignani, *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*, Milano 2005, s. 210, kat. 55.

[44] Np. koronce z Musée des Arts décoratifs, Musée de la Mode et du Textile w Paryżu (coll. UCAD inv. 22336) – *Jouer la Lumière*, red. J.-P. Leclercq, Paris 2001, s. 238, kat. V 144 – czy koronce w V&A Museum (nr inw. 171-1887) – http://collections.vam.ac.uk/item/O82259/panel/ (dostęp 1 IX 2010).

[45] Np. tkaniny z manufaktury Petitpierre et Cie. w Nantes: *La Motte–Piquet Sauve un Convoi"* z 1782 r. lub *Neptune or L'Empire de la Mer* z ok 1795 r. w zbiorach The Art Institute of Chicago – http://www.artic.edu/aic/collections/search/citi/artist_id%3A3429 (dostęp 1 IX 2010).

[46] K. Olgyay-Stawikowska, *Genueńskie mezzari na tle europejskiej produkcji tkanin drukowanych,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 27, 1983, s. 151–168.; Irwin, op. cit., s. 114, il. 17–18, s. 112.

[47] Np. na włoskim hafcie z XVII w., przędzą jedwabną i nicią złotą na lnianym podłożu, na którym pojawiają się, motywy bardzo podobne do lubelskiego: palma o wielkich żółtych daktylach i błękitno-zielonych liściach oraz miasto z wieżami i zamki na wysokich pagórkach – Textile Museum of Canada (nr inw. T03.12.2) – http://www.textilemuseum.ca/apps/index.cfm?page=collection.detail&catId=12120&row=1013 (dostęp 1 IX 2010).

[48] E. Swieykowski, *Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i haftarstwa,* Kraków 1906, s. 182.

[49] *Chinoiserie* z Indianami i murzynkami z elementami architektury wśród kwiatów i owoców, haftowane

Tym ciekawiej jawi się istnienie kilku specyficznie haftowanych tkanin w zbiorach polskich, dodatkowo pochodzących z terenów południowo-wschodniej Rzeczpospolitej. Pokrewieństwo zarówno techniczne, jak i stylistyczne haftów pozwala na postawienie hipotezy o ich powstaniu w jednym warsztacie[50] lub – co najmniej – w warsztatach działających na jednym obszarze i tworzących w oparciu o wspólne wzory. Całkowicie świecka dekoracja tkanin, pierwotnie sukien lub makat, z których wtórnie uszyto paramenty liturgiczne, pozwala raczej wykluczyć pracownię klasztorną i wskazać na warsztat dworski.

Inspirowane orientem, haftowane tekstylia powstawały oczywiście w czynnej około 1720–1740 manufakturze założonej przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową w Białej Podlaskiej[51]. Haftowano tam, określane jako „hyńskie": „obicia", kołdry, parawany, czy „opony kitajkowe"; jak jednak wynika z opisów i konkretnych zabytków przypisanych pracowni, zdecydowanie różniły się od analizowanych tutaj przykładów[52].

Wiadomo, że w większości miejscowości, z którymi związane są – ewentualnym pochodzeniem lub obecnym przechowywaniem – omawiane zabytki, działały warsztaty hafciarskie[53]. Jednak wobec nikłych, a raczej żadnych, przesłanek identyfikujących – ustalenie ośrodka, w którym mogły powstać hafty o tak zróżnicowanych motywach, swobodzie kompozycji i wysokim poziomie artystycznym i technicznym, jest niemożliwe.

Powyższe rozważania nie dają też definitywnej odpowiedzi na pytanie o źródła zastosowanych wzorów. Jak się wydaje – np. ze względu na kolorystykę – hafciarze musieli znać oryginalne indyjskie tkaniny typu *chintz*, tamtejsze hafty, chińskie malowane lub haftowane jedwabie, czy ewentualnie ich drukowane europejskie naśladownictwa; otwarta pozostaje też kwestia, czy decydujący wpływ na kształt wyrobów miały tkaniny czy europejskie wzorniki. Biorąc zaś pod uwagę brak bezpośrednich analogii – innych niż haft na angielskiej sukni – w zachowanych zabytkach zachodnioeuropejskich, tę ciekawą kompilację motywów indyjskich z chińskimi i europejską architekturą uznać można za twórczą kreację polskiego warsztatu, stanowiącą jeszcze jeden przejaw fascynacji orientem w dawnej Polsce[54].

przędzą wełnianą (?) na lnianej tkaninie, zdobią włoską suknię z l. 1725–1740 w Metropolitan Museum of Art (nr inw. 1993.17a, b) – http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/the_costume_institute/dress/objectview.aspx?page=6&sort=6&sortdir=asc&keyword=dress italian&fp=6&dd1=8&dd2=0&vw=1&collID=8&OID=80003655&vT=1&hi=0&ov=0 (dostęp 1 IX 2010); są jednak zupełnie odmienne od analizowanych.

[50] Na podstawie podobieństwa technicznego i stylu haftów na komplecie jasnogórskim i lubelskim, ich wykonania w jednym warsztacie nie wyklucza również Pani prof. Helena Hryszko, której serdecznie dziękuję za podzielenie się tą opinią i zgodę na wykorzystanie materiałów z inwentaryzacji jasnogórskich tekstyliów.

[51] J. Chruszczyńska, *Pracownie hafciarskie i tkackie założone przez Annę z Sanguszków Radziwiłłową,* [w:] *Tkaniny artystyczne z wieków XVIII i XIX. Materiały sesji naukowej w Zamku Królewskim na Wawelu, Kraków, 21 marca 1991,* red. M. Piwocka, Kraków 1997, s. 89–102.

[52] Były to aplikacje z fragmentów tkanin jedwabnych, o brzegach haftowanych lub obszywanych złotymi sznureczkami. Wzory do haftów wybierała sama Radziwiłłowa, wykorzystywano w tym celu obrazy lub inne haftowane tkaniny, kartony przygotowywali również malarze dworscy lub hafciarze – ibid., s. 92, 94.

[53] Swieykowski, op. cit., s. 183–184 wymienia Kraków, Jarosław i Sieniawę.

[54] Za pomoc w gromadzeniu materiałów i cenne uwagi serdecznie dziękuję Pani dr Beacie Biedrońskiej-Słotowej, Pani Barbarze Czajkowskiej i Pani Ewie Orlińskiej-Mianowskiej.

Danuta Szewczyk-Prokurat

ORNAT Z *DRZEWEM ŻYCIA* Z ARCHIKATEDRY LUBELSKIEJ – PRZYKŁAD INSPIRACJI ORIENTEM W POLSKIM HAFCIARSTWIE PIERWSZEJ POŁOWY XVIII W.

tekst: s. 387–396



1. Tył ornatu, Polska, ok. 1730-1750. Lublin, skarbiec Archikatedry (fot. Jakub Śliwa)



2. Fragment tkaniny haftowanej, Polska, ok. 1730-1750. Lublin, skarbiec Archikatedry
(fot. Danuta Szewczyk-Prokurat)



3. Tył ornatu i dalmatyki, Polska, XVIII w. Częstochowa, Zbiory Sztuki Wotywnej na Jasnej Górze (fot. Archiwum klasztoru)



4. Tył i przód dalmatyki, Polska, 1735-1740. Jaroslaw, klasztor OO. Dominikanów (fot. Archiwum klasztoru)



5. Fragment haftu sukni, Anglia (?), 1735-1740. Londyn, Victoria & Albert Museum (fot. za: D. King, S. Levey, *The Victoria & Albert Museum's textile collection. Embroidery in Britain from 1200 to 1750*, New York 1993, il. s. 102)



6. Tkanina typu *chintz*, Coromandel Coast, ok. 1700. Londyn, Victoria & Albert Museum (fot. za: R. Crill, *Chintz. Indian Textiles for the West*, London 2008, s. 42, il. 8)



7. Tkanina typu *chintz*, Coromandel Coast, ok. 1725-1750. Londyn, Victoria & Albert Museum (fot. za: Crill, op. cit., s. 4, il. 9)

RZEŹBY Z KATEDRY SANDOMIERSKIEJ W ZBIORACH MUZEUM DIECEZJALNEGO

W zbiorach najstarszej sandomierskiej placówki muzealnej znajdują się cztery drewniane rzeźby z XVIII w., pochodzące z wystroju tutejszej kolegiaty (od 1818 r. katedry) pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny. Są to dwie figury aniołów (wys. około 84 cm; il.1–2) oraz figury św. Joachima i św. Józefa (wys. około 200 cm; il. 3–4). Rzeźby zostały przeniesione do muzeum w 1934 r., kiedy pod kierunkiem Juliusza Makarewicza (1854–1936) odnawiano bizantyńskie freski na ścianach prezbiterium katedry. W dotychczasowych publikacjach utrwalił się pogląd o pochodzeniu figur z katedry, ale nie łączono ich z konkretnym zespołem rzeźbiarskim. Para aniołków została przez prof. Jerzego Kowalczyka związana z pracownią Macieja Polejowskiego[1]; para świętych – określana jako wyobrażenia Apostołów: św. Piotra i św. Pawła[2].

Analiza przekazów ikonograficznych z przełomu XIX i XX w., a także wzmianek archiwalnych opublikowanych przez ks. Stanisława Makarewicza, pozwoliła na identyfikację rzeźb w barokowej aranżacji kolegiaty sandomierskiej (il. 5–6)[3]. Figury aniołów umieszczone były przy gotyckim krucyfiksie z około połowy XV w. – dawnym crux triumphalis na tęczy, obecnie zawieszonym na filarze nawowym (il. 7). Fakt otaczania szczególną czcią tego wyobrażenia Chrystusa potwierdzają źródła już w XVI w. W aktach posiedzeń kapituły z 1585 r. możemy przeczytać, że „Lampa przed krucyfiksem często się nie pali z powodu niedbalstwa rajców, którzy chętnie podjęli się tego obowiązku za zapłatą"[4]. Z 1595 r. pochodzi najwcześniejsza wzmianka o ołtarzu Św. Krzyża, co może sugerować istnienie w kolegiacie ołtarza usytuowanego przy tęczy[5]. Kilkakrotnie w aktach posiedzeń kapituły wymieniono ołtarz *sub Cruce* oraz mszę św. „Pod krzyżem", na której „bywa dużo ludzi"[6]. W XVII w. doszło do barokizacji tęczy. Z 1664 r. pochodzi wzmianka o fundacji belki tęczowej zamierzonej przez archidiakona ks. Sebastiana Kokwińskiego[7]. W 1668 r. krucyfiks wspominany jest już na łuku tęczowym, w związku z ufundowaniem przez ks. Kokwińskiego srebrnej lampy „ad ornamentum Imaginis miraculosae Crucifixi Domini Nostri Jesu Christi in medio Ecclesiae Collegiatae supra Arcum Triumphalem situate"[8]. Brak wzmianek archiwalnych o istnieniu figur asystencyjnych.

[1] J. Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi sandomierskiej,* „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego", 6, 1970, s. 229 nn.

[2] E. Górski, *Diecezjalne Muzeum Sandomierskie,* Sandomierz 1946, s. 20; Inwentarz zbiorów Muzeum Diecezjalnego, oprac. Karol Estreicher jun., 1939 (mpis), nr 670, 671, 675, 679; U. Stępień, *Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu,* Sandomierz 1994, s. 71, 77.

[3] S. Makarewicz, *Artyści i rzemieślnicy sandomierskiej kolegiaty,* „Studia Sandomierskie", 2, Sandomierz 1981, s. 257; U. Stępień, *Fotografia z albumu Marcina Kasiewicza,* „Zeszyty Sandomierskie", nr 5, 1996, s. 54–55.

[4] Sandomierz, Archiwum Kapitulne i Katedralne (dalej jako: AKKK), J. Wiśniewski, *Skrót i tłumaczenia Ksiąg Acta Actorum Capituli Sandomieriensis od r. 1581–1866,* rkps.

[5] Ibid.; P. Pałamarz, *Krucyfiks w kościele św. Barbary w Krakowie. Przyczynek do dziejów małopolskiej rzeźby gotyckiej,* „Biuletyn Historii Sztuki", 37, 1975, nr 2, s. 138 nn.

[6] Ołtarz „pod krzyżem" wymieniany jest m.in. w 1754, 1755, 1768 r. – AKKK, *Acta Capitularia Venerabili Capituli Sandomiriensis,* 2: 1664–1744; Wiśniewski, op. cit.

[7] Wiśniewski, op. cit. Ks. Sebastian Kokwiński był wybitnym mecenasem sztuki, z osobą którego wiążą się liczne fundacje we wnętrzu kolegiaty: m.in. stalle w prezbiterium, sześć wielkich obrazów na ścianach prezbiterium i chór muzyczny – AKKK, Wykaz fundacji ks. Kokwińskiego dla kolegiaty.

[8] AKKK, *Acta Capitularia...*, s. 32.

O kulcie jakim był otaczany krucyfiks tęczowy świadczą wota wzmiankowane w kolejnych inwentarzach. W 1700 r. wymieniono m.in.: „sub Cruce in medio ecclesiae tabula votiva argentea minores numero 36", „votiva tabula magna" oraz srebrną koronę cierniową i trzy inne srebrne korony[9]. W 1752 r. zanotowano m.in.: „Na P(anu) Jezusie na tęczy Korona cierniowa z promieniami srebrne i Serc Szczerozłotych 4. Tablice wielkie podługowate dwie, vota półarkuszowe 2, ćwiartkowych 7, *votów* w serca znaczniejszych 5, *votów* różnej figury y wagi 48"[10]; spis uwzględnił również „lampę srebrną mniejszą przed tęczą codziennie wiszącą"[11].

Na posiedzeniach kapituły kolegiaty kilkakrotnie podejmowano problem zmiany usytuowania krucyfiksu tęczowego. W 1768 r. postanowiono o zdjęciu krzyża z belki tęczowej i przeniesieniu do retabulum ołtarza *Sanctissimum,* który planowano urządzić w kaplicy mansjonarskiej[12]. W 1772 r. kapituła wysunęła nowy projekt o umieszczeniu krucyfiksu w „ołtarzu wielkim"[13]. W protokołach jej posiedzeń z 1774 r. zanotowano, że krzyż z powodu swoich wymiarów nie może jednak tam zostać przeniesiony: „Crucis struktura tam ob longitudinem quam latitudinem suam nullatenus in Major Altari potest collocari". Ostatecznie w 1775 r. zdjęto belkę tęczową. Zrobił to niejaki Franc, za co „dostał dukata"[14]. Prawdopodobnie chodzi tu o Franza Mullera, notowanego w źródłach wykonawcę prac budowlanych i ślusarskich w kolegiacie[15]. Ta lapidarna wzmianka nie dostarcza żadnych informacji o zakresie wykonanych prac. To prawdopodobnie już wtedy przymocowano do łuku tęczowego, za pomocą łańcuchów, końce belki poziomej i górny koniec belki pionowej krzyża. W ramach tych przekształceń dodano także interesującą nas parę figur aniołów. Rzeźby te powstały wraz z innymi elementami snycerskimi, które w latach 1771–1773 we wnętrzu kolegiaty sandomierskiej wykonał Maciej Polejowski wraz z warsztatem. Taką aranżację krucyfiksu w tęczy widać dokładnie na fotografii wykonanej na początku ubiegłego stulecia przez ks. Józefa Rokosznego (il. 8). Z tym samym etapem zmian należy łączyć powstanie dwóch dużych tablic wotywnych, oprawionych w złocone rokokowe ramy, które do dziś zawieszone są na ścianach arkady tęczowej. Tablice są obecnie pobielone. W inwentarzu katedry z 1933 r. sporządzonym przez ks. Andrzeja Wyrzykowskiego wspominane są jako „czarne". Przy opisie krucyfiksu tęczowego inwentarz ten wymienia: „jedno votum w kształcie serca zdaje się srebrne" oraz „koronę na głowie Zbawiciela"[16]. Zachowała się wzmianka z 1939 r. na temat niezrealizowanego projektu namalowania na tablicach wotywnych ośmiu postaci „osób szczególniej dla Kościoła zasłużonych". Wykonawcą tych prac miał być Jan Bukowski, autor

[9] Ibid., s. 459.

[10] *Inventarium Sacrorum Mobilium*, [w:] ibid., 3: 1744–1782, s.119–136.

[11] Ibid., s. 123.

[12] Wiśniewski, op. cit. Dawna kaplica mansjonarska to obecnie kaplica Najświętszego Sakramentu. Mansjonarze mieszkali w domu, który ufundował dla nich w 1476 r. Jan Długosz. Od 1937 r. w dawnej mansjonarii mieści się Muzeum Diecezjalne.; O przenoszeniu średniowiecznych krucyfiksów, a w szczególności tych otaczanych kultem por. m.in.: *Wokół Wita* Stwosza, [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie], Kraków 2005, s. 107 nn.

[13] *Acta Capitularia...*, 3: 1744–1782, s. 752.

[14] Ibid., s. 880.

[15] Ks. Stanisław Makarewicz wymienia prace Frantza Mullera w kolegiacie w latach 1773–1774 – Makarewicz, op. cit., s. 260.

[16] Sandomierz, Archiwum Diecezjalne, A. Wyrzykowski, *Inwentarz katedry sandomierskiej,* 1933.

polichromii w korpusie nawowym katedry[17]. Zachował się również szkic rysunkowy, ukazujący pierwotny projekt przeniesienia krucyfiksu na obecne miejsce na filarze razem z rzeźbami aniołów (il. 9)[18].

Znajdujące się obecnie w Muzeum rzeźby św. Joachima i św. Józefa, pochodzą z obecnego ołtarza głównego w katedrze. Retabulum ufundował prepozyt kolegiaty ks. Stanisław Lipski herbu Grabie (zm. 1763). W 1755 r. ks. Lipski podpisał kontrakt na ołtarz „według abrysu podanego" z ks. Grzegorzem, przeorem konwentu w Czernej oraz „Tomaszem Góreckim i jego Następcami, Magistrami w Górach Dębnickich Marmurowych do tegoż konwentu należących"[19]. Współcześnie z marmurową strukturą zamówiono dekorację snycerską, którą wykonał Władysław Ludwig, wzmiankowany w Krakowie rzeźbiarz z Moraw[20]. W kontrakcie podpisanym ze snycerzem 29 marca 1756 r. możemy przeczytać, że „Niżej podpisany [*Ludwig Ladislaus*] obliguje się zrobić do Kościoła Kolegiaty Sandomierskiej, do Ołtarza Marmurowego, z mojego drzewa lipowego zdrowego y suchego, niżej wyrażone sztuki, to jest według Abrysu mnie danego, całą Glorię y na wierzch Wazony dwa, *Kompartyment* nad obraz w środku, Ramy z Tablaturą pod obraz, dwie osoby na postumentach [św.] Joachima y [św.] Józefa, którą robotę deklaruję się zrobić na Święto [Św.] Michała Archanioła, w Roku niniejszym tysięcznym siedemsetnym pięćdziesiątym szóstym, y postawić na miejscu"[21]. Zachowało się potwierdzenie z 30 czerwca 1757 r. na odebranie przez Ludwiga ostatniej raty zapłaty kontraktowej „od Roboty snycerskiey do Ołtarza Wielkiego należącey (…) także oprócz tego na wikt tu w Sandomierzu przy ustawianiu rzeźby"[22]. W miejscu pierwotnego usytuowania omawianej pary figur obecnie umieszczone są wazony płomieniste (dawniej ustawione w zwieńczeniu retabulum).

Środek ołtarza głównego zajmuje obecnie obraz *Narodzenia Najświętszej Marii Panny*, namalowany w 1897 r. przez Józefa Buchbindera (1839–1909). Jako autora pierwszego obrazu do tej nastawy wskazywałam przed laty Łukasza Orłowskiego (1715–1765). Uczyniłam to wówczas na podstawie opublikowanej przez ks. Makarewicza wzmianki o kontrakcie z artystą; dzisiaj mogę to potwierdzić odnalezionym kontraktem z malarzem[23].

W 2008 r., w trakcie rozpoczynających się w prezbiterium katedry sandomierskiej prac konserwatorskich, przy zdejmowaniu obrazu Buchbindera, odnaleziono pod nim *Narodzenie Najświętszej Marii Panny* Łukasza Orłowskiego, z dobrze czytelną sygnaturą artysty[24] (il. 10).

[17] Sandomierz, Archiwum Diecezjalne, List Jana Bukowskiego z 5 III 1939 r. [w:] *Akta Kurii Diecezjalnej Sandomierskiej Windykacji funduszów i reperacji kościoła katedralnego, zaczęte w roku 1867, skończone 1938;* Tam też inne listy Bukowskiego do ks. Górskiego z lat 1940–1941. Wśród postaci, które miały zostać namalowane wymienieni są: św. Stanisław bp i Wincenty Kadłubek.

[18] Ibid.

[19] Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna, teczka: *Fabrica ecclesiae.*

[20] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* 3: *Województwo kieleckie,* z. 11: *Powiat sandomierski,* Warszawa 1962, s. 58; Makarewicz, op. cit., s. 257; *Ludwig Władysław,* [w:] *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przez 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy,* 5, Warszawa 1993, s. 150.

[21] Do tej pory powoływałam się na wzmiankę o kontrakcie opublikowaną przez ks. Makarewicza (por. przyp. 3). Po wielu latach archiwalia związane z pracami Władysława Ludwiga dla kolegiaty zostały odnalezione i przekazane do Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (por. przyp. 19).

[22] Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna, teczka: *Fabrica ecclesiae.*

[23] Ibid.; Stępień, *Fotografia*…, s. 55.

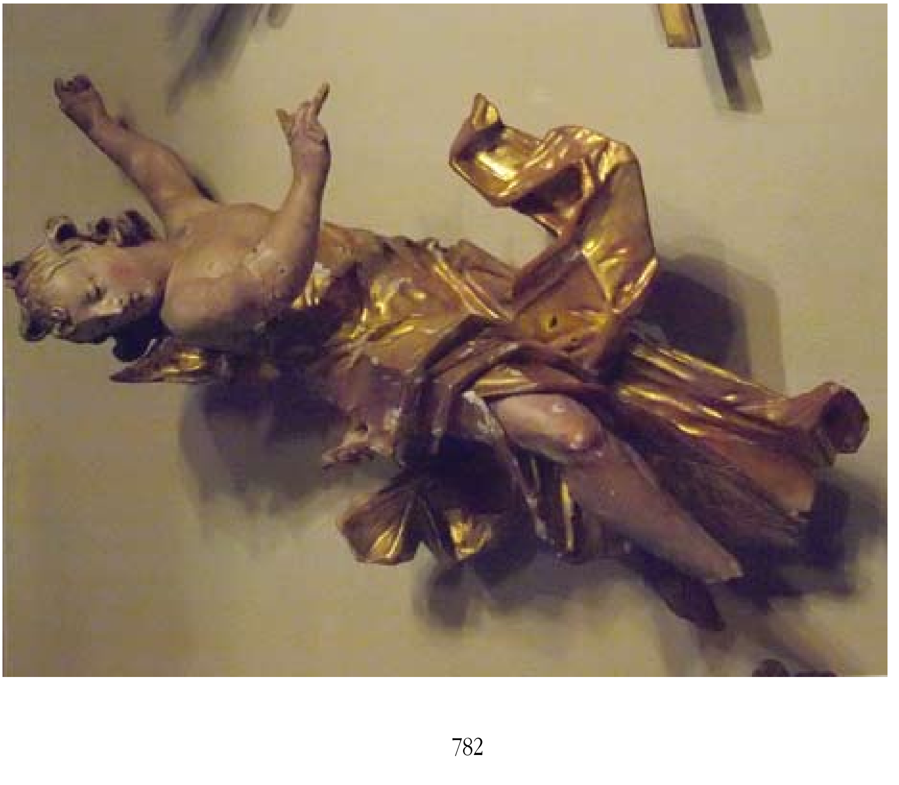
[24] Prace konserwatorskie prowadzone przez Międzyuczelniany Instytut Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki oraz KAMEX Konserwacja Obiektów Zabytkowych. Obraz odnaleziony w trakcie prac prowadzonych przy ołtarzu przez zespół konserwatorski kierowany przez konserwatora dzieł sztuki Marka Wawrzkiewicza.

Urszula Stępień

RZEŹBY Z KATEDRY SANDOMIERSKIEJ W ZBIORACH MUZEUM DIECEZJALNEGO

tekst: s. 397–399





1-2. Para aniołów z tęczy kolegiaty sandomierskiej, warsztat Macieja Polejowskiego, 1771–1773. Sandomierz, Muzeum Diecezjalne





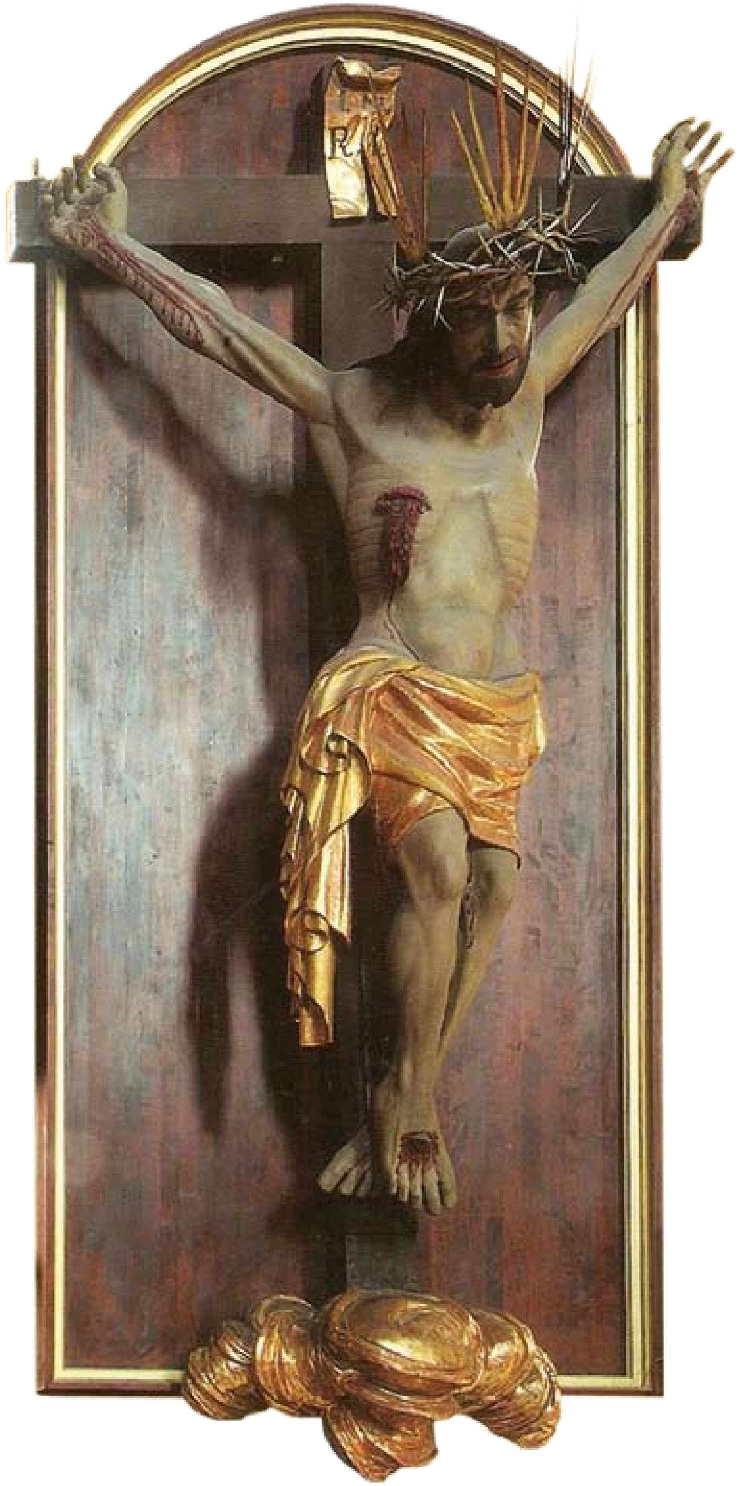
3-4. *Św. Józef* i *Św. Joachim* – rzeźby z ołtarza głównego kolegiaty sandomierskiej, Władysław Ludwig, 1756. Sandomierz, Muzeum Diecezjalne



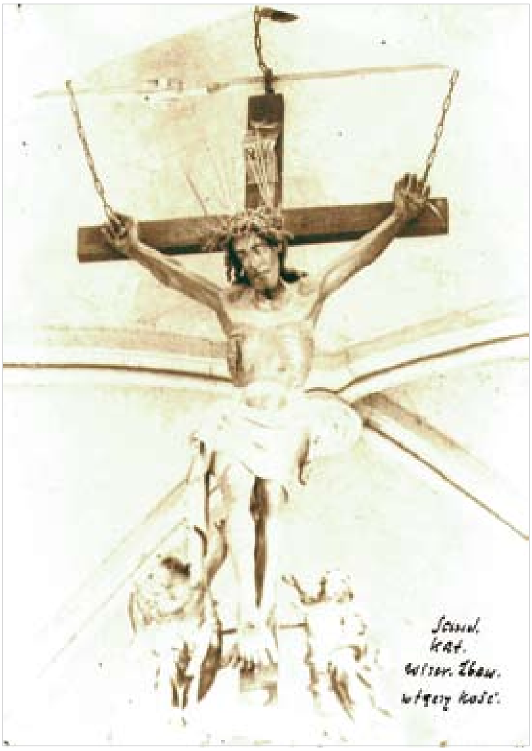
5. Wnętrze katedry sandomierskiej, drzeworyt Jana Krajewskiego wg rys. Adolfa Kozerskiego



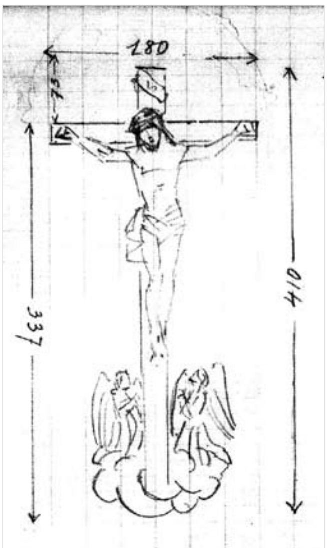
6. Wnętrze prezbiterium katedry sandomierskiej, stan po 1887 r. (fot. Marian Kasiewicz



7. Krucyfiks z tęczy kolegiaty sandomierskiej, poł. XV w. Sandomierz, katedra



8. Krucyfiks z tęczy kolegiaty sandomierskiej – stan przed 1915 r. (fot. ks. Józef Rokoszny)



9. Projekt przeniesienia krucyfiksu tęczowego na obecne miejsce w katedrze sandomierskiej, 1915. Sandomierz, Archiwum Diecezjalne



10. *Narodzenie NMP* w głównym ołtarzu katedry sandomierskiej – fragment odkrytego obrazu Łukasza Orłowskiego

RYCERZE TRZEJ, CZYLI PORTRETY ZAŁUSKICH Z GALERII OSSOLIŃSKICH W STERDYNI

Wśród trzynastu portretów pochodzących z galerii Ossolińskich w Sterdyni[1] znajdują się trzy wizerunki przedstawicieli rodziny Załuskich, z pewnością wykonane w jednym czasie i będące dziełem jednej ręki. Ukazują modeli z całym instrumentarium barokowego wizerunku „rycerskiego" – pełne zbroje, karabele, fantastyczne hełmy nawiązujące do wzorów antycznych i krajobrazowe tła z namiotami wojskowych obozów. Historyczny charakter kostiumu wskazuje, że mamy do czynienia z wizerunkami retrospektywnymi, przywołującymi z bardziej lub mniej odległej przeszłości heroizowany obraz antenatów. Stosunkowo wolno i, z pozoru nieznacznie, ewoluującą zbroję postrzegano jako kostium uniwersalny i na swój sposób ahistoryczny, a zatem doskonale nadający się do mających uzupełniać galerie rodowe przedstawień przodków, zarówno tych żyjących kilkadziesiąt lat wcześniej, jak i tych sprzed kilku wieków.

Portrety te w zespole ze Sterdyni należą do najsłabszych i dlatego nie wzbudzały dotąd zainteresowania badaczy. Dzisiaj, gdy cały zespół, zakupiony w 2008 r., znajduje się w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie, można poświęcić kilka uwag obrazom, które nie odznaczając się walorami artystycznymi, są ważne w kontekście historii galerii sterdyńskiej i wpływu nowych koligacji na jej zawartość.

Obecność portretów Załuskich wiązać należy z zawartym w 1721 r. małżeństwem Jana Stanisława Ossolińskiego (1689–1770) ze Sterdyni z Ludwiką Załuską (1700–1758), siostrą czterech biskupów: Andrzeja Stanisława, Józefa Andrzeja, Marcina i Ludwika Bartłomieja. W szczególności Józef Andrzej, jak wynika z zachowanej korespondencji, przez wiele lat utrzymywał kontakty z potomstwem siostry i jego współmałżonkami, a także ze szwagrem Ludwiki, Franciszkiem Maksymilianem Ossolińskim (1676–1756) i jego dziećmi[2]. Jest wysoce prawdopodobne, że za sprawą którejś z tych osób, wśród portretów Ossolińskich pojawiły się trzy wizerunki biskupów Załuskich, przy czym portret Andrzeja Stanisława powstał najpewniej przed 1739 r., a wizerunki Józefa Andrzeja i Marcina po 1760 r. Zapewne w tym też okresie zamówiono także portrety ich krewnych, ukazanych w zbrojach: ojca – Aleksandra Józefa Załuskiego (1652–1727)[3], stryja – Hieronima Załuskiego (zm. 1714 lub 1716)[4] oraz dziadka – Aleksandra Załuskiego (1608–1693)[5]. Stylistyka tych wizerunków, nawiązująca w pewnym stopniu do należącego do galerii w Sterdyni portretu pędzla Szymona Czechowicza[6], może także kojarzyć się z naiwnym historyzmem malarstwa

[1] O galerii – H. Małachowicz, *Cztery portrety z galerii Ossolińskich w Sterdyni,* „Kronika Zamkowa", 1/2 (57/58), 2009, s. 53–63.

[2] Listy zachowane w: Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. III. 3219, 3227, 3230, 3238, 3239, 3241, 3242, 3243, 3245–3251. Część opublikowana w: *Korespondencja Józefa Andrzeja Załuskiego, 1724–1736,* oprac. B.S. Kupść, K. Muszyńska, Wrocław 1967.

[3] Warszawa, Zamek Królewski, nr inw. ZKW/4932 (d. nr inw. Muzeum w Liwie ML 407); płótno, olej, 212 x 111 cm.

[4] Warszawa, Zamek Królewski, nr inw. ZKW/4931 (d. nr inw. Muzeum w Liwie ML 405); płótno, olej, 212 x 111 cm.

[5] Warszawa, Zamek Królewski, nr inw. ZKW/4928 (d. nr inw. Muzeum w Liwie ML 404); płótno, olej, 211 x 110 cm.

[6] Tradycyjna identyfikacja portretowanego z osobą Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego budzi pewne wątpliwości – *Uroda portretu. Polska. Od Kobera do Witkacego,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], red. P. Mrozowski, A. Rottermund, Warszawa 2009, kat. 20.

pierwszej połowy XIX w. Jednak prawdopodobieństwo historyczne przemawia za datowaniem portretów Załuskich na drugą połowę XVIII w., tym bardziej, że badanie warstw malarskich nie wykazało żadnego pigmentu, którego obecność wskazywałaby na ich późniejsze powstanie[7]. Stylizacja portretów sterdyńskich pokrewna jest także – pochodzącym z tego samego mniej więcej czasu – portretom z galerii Eustachego Potockiego z, leżącego opodal Sterdyni, Radzynia Podlaskiego (dzisiaj w zbiorach Pałacu w Wilanowie)[8], czy portretom wiązanym z galerią Józefa Aleksandra Jabłonowskiego w Lachowcach (obecnie w Zamku Królewskim na Wawelu i w Muzeum Narodowym w Krakowie)[9].

Tożsamość modeli, niepotwierdzona ani napisami na obrazach, ani notatkami inwentarzowymi (archiwum sterdyńskie spłonęło w 1944 r.), została z czasem zapomniana. W skrótowej relacji Stanisława Tomkowicza z wizyty w Sterdyni w 1904 r.[10] nie ma wzmianki o „rycerskich" portretach. W dokumentacji konserwatorskiej z 1967 r. przedstawione osoby określane są jako nieznani dostojnicy z rodziny Ossolińskich lub Krasińskich. Opinia biegłego sądowego, Ireny Bal, sporządzona dla Sądu Okręgowego w Siedlcach w lutym 2002 r., wymienia dwa portrety tytułując je w sposób opisowy: „nieznany szlachcic w czarnej zbroi na tle namiotów", „szlachcic w zbroi (Załuski?)", zaś trzeci opatruje hipotetyczną identyfikacją z Wawrzyńcem Załuskim. Z podobnymi określeniami obrazy reprodukowała w swej pracy Krystyna Niewiarowska-Bogucka[11].

Dla wszystkich trzech portretów można wskazać pierwowzory o wiarygodnej tożsamości modeli, co umożliwie właściwą identyfikację przedstawionych osób. Najwyraźniej autor portretów, czy może ich zleceniodawca, sięgnął do ikonografii przodków, których chciano upamiętnić w sterdyńskiej galerii.

Pierwszy z portretów przedstawia Aleksandra Załuskiego, kasztelana gostyńskiego, cześnika i chorążego rawskiego, który w 1674 r. został kasztelanem, a w 1676 r. wojewodą rawskim – pierwszy w historii rodu osiągając tak wysoki urząd (il. 1). Wielką karierę w dużej mierze zawdzięczał małżeństwu z siostrą prymasa Andrzeja Olszowskiego (1621–1677) – Katarzyną. Dzięki protekcji i opiece wpływowego szwagra – po którym najstarszy syn, a później najstarszy wnuk otrzymali imię – trzech z sześciu synów Aleksandra Załuskiego doszło do godności biskupich, a jeden z nich, Andrzej Chryzostom, został kanclerzem wielkim koronnym. Podobna sytuacja miała miejsce w następnym pokoleniu – z czterech synów Aleksandra Józefa trzech zrobiło kariery kościelne, a Andrzej Stanisław, podobnie jak jego stryj, sięgnął po wielką pieczęć.

Wizerunek Aleksandra ze sterdyńskiej galerii wzorowany jest na figurze z 1720 r. będącej częścią zespołu epitafiów rodzinnych ufundowanych w kolegiacie w Pułtusku

[7] Badanie warstw malarskich przeprowadziła K. Królikowska-Pataraja, 14 IV 2010.

[8] K. Gombin, *Galeria portretowa w Radzyniu Podlaskim,* [w:] „Studia nad sztuką Renesansu i Baroku", 8, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 217–231; idem, *Inicjatywy artystyczne Eustachego Potockiego*, Lublin 2009, s. 106–108, il. 50–55.

[9] A. Betlej, *Rezydencja Józefa Aleksandra Jabłonowskiego w Lachowcach,* [w:] „Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku", 9, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2008, s. 132.

[10] S. Tomkowicz, *Sprawozdanie z wycieczki w r. 1904,* „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce", 8, 1912, s. 199–200.

[11] Dokumentacja konserwatorska w Muzeum w Liwie; opinia I. Bal w Zamku Królewskim; K. Niewiarowska-Bogucka, *Mecenat rodziny Ossolińskich w XVIII i XIX wieku na Podlasiu,* Warszawa 2004, il. 280–282.

w latach 1714–1721 przez najmłodszego z braci Ludwiki Ossolińskiej, biskupa płockiego Ludwika Bartłomieja Załuskiego (zm. 1721)[12]. Nie można tu oczywiście mówić o skopiowaniu rzeźbiarskiego pierwowzoru; raczej o inspiracji zauważalnej w charakterystyce głowy, sposobie ustawienia nóg i upięcia płaszcza. Według Ewy Rowińskiej w pułtuskich epitafiach Załuskich widoczne jest dążenie do indywidualizacji wizerunków w oparciu o wcześniejszą, zapewne malarską, ikonografię, gdyż epitafijne tablice aż nazbyt wyraźnie skomponowane zostały według schematu malowanych portretów *en pied*[13]. Podobieństwo wizerunków z Pułtuska i Sterdyni może świadczyć o wspólnym pierwowzorze obu tych przedstawień.

Kolejny portret przedstawia syna Aleksandra Załuskiego, Aleksandra Józefa, który będąc łowczym i chorążym w województwie rawskim, w 1676 r. przejął po ojcu tamtejszą kasztelanię, a po jego śmierci (1693) urząd wojewody (il. 2). Teodor Żychliński podaje, że Aleksander Józef będąc „walecznym rotmistrzem husarskim"[14] uczestniczył w odsieczy Wiednia. Fakt ten wzmiankuje tekst inskrypcji na tablicy epitafijnej w kaplicy św. Antoniego w warszawskim kościele OO. Franciszkanów-Reformatów przy ul. Senatorskiej. Ufundowana „Optimo et pientissimo parenti" przez niewymienionych z imienia potomków (potomka?) tablica zwieńczona jest dwoma owalnymi portretami: Teresy z Potkańskich, łowczanki sandomierskiej, zmarłej w 1702 drugiej żony Aleksandra Józefa, oraz jego samego odzianego w zbroję i czerwony płaszcz (il. 3). Wizerunek ten pozostaje z portretem sterdyńskim w ścisłej zależności i z pewnością jest odeń wcześniejszy. Datowanie portetu epitafijnego umożliwia treść inskrypcji, w której skrupulatnie wymieniono imiona czterech synów Aleksandra Józefa: Andrzeja Stanisława, Marcina, Józefa i Jakuba i trzech córek: Wiktorii, Ludwiki i Aleksandry oraz ich tytuły duchowne i świeckie lub nazwiska mężów (z wyjątkiem Wiktorii, która wybrała życie zakonne[15]). Najstarszy i najbardziej utytułowany z synów, Andrzej Stanisław (1695–1758), określony jest jedynie jako „Episcopus", a zatem tablica musiała powstać przed 1735 r., czyli przed objęciem przez Załuskiego urzędu kanclerza, trudno bowiem wyobrazić sobie pominięcie takiej godności w panegirycznej inskrypcji. Młodszy brat biskupa, Józef Andrzej, występuje jako referendarz wielki koronny, którym został w 1728 r. W ten sposób okres między rokiem 1728 a 1735 można przyjąć za czas powstania epitafium i wieńczących je konterfektów.

Obraz sterdyński jest „rozbudowaną", całopostaciową wersją portretu reformackiego. Równocześnie za ich wspólny pierwowzór można by uznać portret w popiersiu, który Joanna Dziubkowa datuje na czwartą ćwierć XVII w.[16] (il. 4). Wizerunek pochodzący ze

---

[12] *Katalog zabytków sztuki w Polsce,* 10: *Dawne województwo warszawskie*, oprac. M. Omilanowska, J. Sito, z. 20: *Pułtusk i okolice,* Warszawa 1999, s. 50, il. 329, 336.

[13] E. Rowińska, *Z mecenatu Ludwika Załuskiego biskupa płockiego. Epitafia rodzinne w Pułtusku,* „Biuletyn Historii Sztuki", 25, 1963, nr 2, s. 150.

[14] T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej,* 8, Poznań 1886, s. 448.

[15] Żychliński, op. cit., s. 448, podaje, że Wiktoria należała do zgromadzenia „Panien Sakramentek", z korespondencji J.A. Załuskiego wynika natomiast, że do SS. Wizytek w Warszawie – K. Estreicher, *Bibliografia odnosząca się do Załuskich z wieku XVII i XVIII,* Kraków 1952, s. 7.

[16] Poznań, Muzeum Narodowe, nr inw. Mp 864; płótno, olej, 69 x 57,5 cm – *Duma i wolność. Obraz szlachty polskiej w dobie baroku,* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu], red. J. Dziubkowa, Z. Dolczewski, K. Kalinowski, Poznań 1991, kat. 51.

zbiorów rodziny Kwileckich w Kwilczu znalazł się tam wraz z innymi portretami Załuskich za sprawą małżeństwa Hektora Kwileckiego zawartego w 1887 r. z Jadwigą Anielą Załuską pochodzącą z linii galicyjskiej. Przyjmując pewność tożsamości mężczyzny sportretowanego w warszawskim epitafium, trzeba stwierdzić, że obraz poznański nie jest wizerunkiem Wawrzyńca Załuskiego jak podaje napisu na licu: „Wawrzyniec Załuski/ Kaszt. Gostyński/ + pod Parkanami". Identyfikacja ta pochodzi zapewne z czasów Jadwigi Anieli i została położona na wcześniejszym napisie o treści: „Załuski Wda Rawski", w którym imię bądź uległo zatarciu bądź nie było uwzględnione. Autor poprawionego napisu niedokładnie orientował się w genealogii Załuskich, gdyż najwyższym urzędem uzyskanym przez Wawrzyńca pozostała kasztelania gostyńska, do godności wojewody doszedł dopiero jego syn, Aleksander. Ponadto Wawrzyniec nie mógł polec w bitwie pod Parkanami, zmarł bowiem 33 lata wcześniej.

Bohaterem trzeciego obrazu jest Hieronim Załuski (zm. 1714 lub 1716)[17], kasztelan rawski od 1693 r., syn Aleksandra, młodszy brat Aleksandra Józefa (il. 5). Wizerunek ten wzorowano najpewniej na portrecie w półpostaci pochodzącym ze wspomnianej już galerii w Kwilczu (il. 6), który uważa się za powstałą w pierwszej ćwierci XVIII w. kopię nieznanego dziś oryginału z końca XVII stulecia[18]. Portret opatrzono na licu pisaną identyfikacją: „Hieronim Załuski Kaszt. Rawski / + 1714 poch. u Reformatów w Warszawie". Znowu – podobnie jak na kwileckim konterfekcie Aleksandra Józefa – mamy do czynienia z błędnymi danymi biograficznymi: jeżeli portretowanym ma być Hieronim, nieprawdziwa jest informacja o pochówku u reformatów, gdzie znajduje się epitafium jego starszego brata. Również te opis najprawdopodobniej pochodzi z czasów Jadwigi Anieli z Załuskich i sprowadzenia jej rodzinnych portretów do siedziby męża w Kwilczu. Zawarte w napisach nieścisłości świadczą o lukach w pamięci u, nawet stosunkowo nieodległych chronologicznie, potomków (Jadwiga Aniela była w prostej linii prapraprawnuczką Hieronima). Dlatego napisy i tradycyjne identyfikacje modeli – także te funkcjonujące w kręgu rodziny portretowanego – należałoby traktować z niejakim sceptycyzmem.

Portret sterdyński jest całopostaciową wersją obrazu z Kwilcza (bądź wraz z nim powtarza nieznany pierwowzór). Jedynie zamiast czerwonego płaszcza, na ramiona portretowanego zarzucona jest skóra lamparcia, tradycyjnie będąca znakiem jego przynależności do formacji pancernych. Takie dopełnienie rycerskiego wizerunku związane jest zapewne z udziałem Hieronima w bitwie pod Wiedniem, w której odniósł ciężkie rany i cudem przeżył.

[17] Data 1714 podana w: J. Bartoszewicz, *Załuscy*, [w:] *Encyklopedia Powszechna*, wyd. S. Orgelbrand, 28, Warszawa 1868, s. 241; Żychliński, op. cit., s. 460. Na epitafium w Pułtusku umieszczono rok 1716. Rozbieżność może wynikać z faktu, że ostatnie świadectwa urzędowej aktywności Hieronima (złożenie z kasztelanii rawskiej i deputacja na trybunał koronny) pochodzą z 1714 r.

[18] Poznań, Muzeum Narodowe, nr inw. Mp 898 – *Portret szlachty Kujaw i Ziemi Dobrzyńskiej XVII–XVIII w.*, [kat. wyst., Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku], red. G. Budnik, J. Dziubkowa, Włocławek 1995, kat. 56.

The three knights – portraits of the Załuskis deriving from the Ossoliński's Gallery in Sterdyń Palace

(Summary)

In 2008 the Royal Castle in Warsaw purchased 13 full-length portraits formerly belonging to the gallery of the Ossolińskis in Sterdyń established probably in 1670s. This series contains three likenesses of members of the Załuski family as a knights wearing body armours. In 1721 Ludwika née Załuska married Jan Stanisław Ossoliński lord at Sterdyń. The gallery was enlarged with portraits of her relatives among others her ancestors: her father Aleksander Józef Załuski (1652–1727), his younger brother Hieronim (d. 1714 or 1716) and their father, Aleksander (d. 1693).

Hanna Małachowicz

RYCERZE TRZEJ, CZYLI PORTRETY ZAŁUSKICH Z GALERII OSSOLIŃSKICH W STERDYNI

tekst: s. 401–405



1. *Portret Aleksandra Załuskiego*. Zamek Królewski w Warszawie (fot. Andrzej Ring)



2. *Portret Aleksandra Józefa Załuskiego.* Zamek Królewski w Warszawie (fot. A.ndrzej Ring)



3. *Portret Aleksandra Józefa Załuskiego.* Warszawa, kościół oo. Franciszkanów-Reformatów (fot. Artur Badach)



4. *Portret Aleksandra Józefa Załuskiego.* Muzeum Narodowe w Poznaniu (fot. J. Orłowski)



5. *Portret Hieronima Załuskiego.* Zamek Królewski w Warszawie (fot. Andrzej Ring)



6. *Portret Hieronima Załuskiego*. Muzeum Narodowe w Poznaniu (fot. J. Orłowski)

PORTRETY Z DERECZYNA W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

W 2008 r. Magdalena Piwocka planowała organizować wystawę zabytków sapieżyńskich w zbiorach wawelskich, uzupełnioną o reprezentatywne przykłady mecenatu tego rodu zachowane w innych polskich kolekcjach. Zamierzano zaprezentować między innymi portrety z rodzinnej rezydencji w Dereczynie, obecnie znajdujące się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Chociaż wystawa nie doszła do skutku, problem pierwowzorów wyłoniony w trakcie pracy nad tymi wizerunkami, okazał się bardzo interesujący.

Losy sapieżyńskiego Dereczyna i znajdujących się tam dzieł sztuki były dramatyczne, a zarazem typowe dla polskich siedzib na wschodnich terenach Rzeczypospolitej. Miejscowość położona w ziemi nowogródzkiej nad rzeką Zelwą, od XVIII w. pozostawała własnością Sapiehów. W świeżo odnowionym pałacu mieszkał Franciszek Sapieha (1772–1829), syn Aleksandra Michała, marszałka konfederacji targowickiej, wraz z poślubioną w 1793 r., Pelagią Potocką (1775–1846), córka Szczęsnego. Wydawać by się mogło, że małżeństwo łączące dzieci targowiczan znanych ze swego prorosyjskiego nastawienia, będzie swoistą gwarancją bezpieczeństwa dla Dereczyna w trudnych czasach zaborów. Jednak jedyny syn tej pary, Eustachy Kajetan Sapieha (1797–1860) miał inne poglądy polityczne niż jego rodzice i w 1829 r. przystąpił do stronnictwa antyrosyjskiego. Po upadku powstania listopadowego Eustachy Kajetan znalazł się na emigracji w Paryżu, a jego dobra zostały skonfiskowane. „Pałac w Dereczynie zamieniono na koszary wojskowe. Zbiory przekazano do Petersburga, gdzie o ich rozmieszczeniu decydował Mikołaj I. Znajdowały się tam obrazy P. Vecchia, Guercina, F. Wouwermana, S. i J. Ruisdael'ów, J.C. Netchera, P. Veronese'a, E. Vigée Lebrun, J.C. Lampiego, kolekcje zabytkowej broni, mozaik, waz etruskich oraz pucharów rżniętych w krysztale. Poza tym zabrano bibliotekę oraz ogromne różańsko-dereczyńskie archiwum i przekazano je do Archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych i do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu"[1]. Portrety z Dereczyna trafiły do Gatczyny, o czym świadczą sygnatury na odwrociach i na ramkach[2]. W wyniku postanowień traktatu ryskiego w 1927 r. zostały oddane Polsce i włączone do Państwowych Zbiorów Sztuki[3]. W Muzeum Narodowym w Warszawie znalazły się w 1945 r.

Zespół portretów dereczyńskich liczy obecnie 72, w większości półpostaciowych, wizerunków; wszystkie wykonano w technice olejnej na deseczkach z drewna liściastego (najpewniej dębiny) o wymiarach około 17 x 14 cm i oprawiono w jednakowe, oryginalne, czarno malowane ramki. Na dolnych listwach niektórych obramień zachowały się ślady

[1] M. Paszkiewicz, *Sapieha Eustachy Kajetan,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 34, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 597–598.

[2] Na ramkach i odwrociach zostały naniesione olejną, niebieską farbą numery: G. 141158–G.141219. Portrety w jednej z szaf pałacu gatczyńskiego znalazł M. Piotrowski, dyrektor zarządu muzealnego – R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej,* 2: *Województwo brzesko-litewskie, nowogródzkie,* wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 200, przypis 13.

[3] Obrazy opatrzone nalepkami Państwowych Zbiorów Sztuki (nr 1885–1956). Odpowiednie wpisy w księdze inwentarzowej PZS nie mają daty. W tej samej księdze figurują, także pochodzące z Dereczyna, obrazy malarzy obcych (nr 1844–1884). Pierwszemu z nich, dziełu Moucherona (nr 1844) towarzyszy zapis: „Rewindykowany na podstawie układu jener. z dn 16.7.1927 w sprawie wykonania art. XI Traktatu Ryskiego (ze zbiorów w Dereczynie)".

złotych napisów określających wyobrażoną osobę. Kilka podpisów jest błędnych – najpewniej oprawiający portrety nie orientował się w personaliach przedstawionych osób. Powstanie zespołu można datować – ze względu na obecność w nim wizerunku króla Stanisława Leszczyńskiego (1677–1766) – na pierwszą połowę XVIII w.[4]

Janina Ruszczycówna jako pierwsza zajęła się dwoma portretami z tego zespołu; opracowując dwa wizerunki zwróciła uwagę na ich zależność od wzorów graficznych[5]. Ponadto, na karcie naukowej dotyczącej portretu Johanna Gutenberga[6], wskazała jako pierwowzór szesnastowieczny miedzioryt André Theveta. Okazało się, że zidentyfikowana praca Theveta zatytułowana *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres Grecz, Latin et Payen recuilliz de leur tableaux livres, médalles antiques et modernes,* wydana w Paryżu w 1584 r., stanowiła wzornik dla większości portretów z Dereczyna[7]. Odnalezienie dzieła pozwoliło określić prawidłowo gros wizerunków. Wśród przedstawień znalazły się osobistości ze świata starożytnego, średniowieczne i nowożytne, w tym 14 postaci związanych z Francją oraz 24 wizerunki Polaków, te ostatnie wzorowane przeważnie na gdańskich rycinach Jeremiasza Falcka (ok. 1610–1677) i Wilhelma Hondiusa (ok. 1597–1652).

André Thevet (1504/17 Angoulême–1590 Paryż)[8], franciszkanin, który „wolał czytać niż modlić się", był geografem i podróżnikiem. Nosił tytuł pierwszego kosmografa (czyli geografa) królów francuskich, m.in. Henryka III Walezjusza (1551–1589), któremu dedykował *Les vrais pourtraits.* Lektura dzieł z bibliotek klasztornych i prywatnych (m.in. kardynała Amboise) rozbudziła jego zainteresowanie podróżami. W 1540 r. zwiedził Włochy, Szwajcarię i Neapol. Dzięki patronatowi Jana de Lorraine kardynała Guise (1498–1550) był w Azji, Grecji, Palestynie i Egipcie; towarzyszył też francuskiemu ambasadorowi, Gabrielowi de Luetz w podróży do Istambułu. Rezultatem tej wyprawy stała się książka *Cosmographie de Levant*[9], opublikowana w 1554 r. Rok później uczestniczył w ekspedycji Nicolasa Duranda, kawalera de Villegaignon (1510–1571), mającej na celu kolonizację Brazylii; z powodu choroby musiał jednak powrócić do Francji. Drugie dzieło Theveta: *Les singularitez de la France Antarctique, autrement nommé Amerique:& de plusiers terres & isles decouvertes de nostre temps*[10] zostało wydane w Paryżu w 1557 r. Zawierało omówienie przebiegu ekspedycji, dane etnograficzne na temat obyczajów Indian oraz dokładne opisy zwierząt i roślin, wszystko bogato ilustrowane. Tym samym była to pierwsza francuska

[4] Niestety, nie można być do końca pewnym słuszności tego datowania, gdyż zespół z Dereczyna przechowywany w MNW nie jest kompletny. Wskazuje na to brak portretów, tak ważnych postaci starożytnych jak Platon, Arystoteles, czy Owidiusz, zawartych w księdze Theveta pomiędzy wykorzystanymi w galerii: Diogenesem, Horacym i Safoną.

[5] Jerzego Ossolińskiego (nr inw. MP 4079, dawny nr 131189) i Adama Kazanowskiego (nr inw. MP 4051, dawny 131161) – J. Ruszczycówna, *Podkomorzowie wielcy koronni,* „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 19, 1975, s. 327–356, il. 7a, 9.

[6] Warszawa, Muzeum Narodowe, nr inw. MP 4028.

[7] Księga w Boston Public Library (Rare Book Dept.) została udostępniona w Internecie – http:/www.archive.org/details/lesvraispourtrai03thev (3 VIII 2010).

[8] F. Lestringant, *André Thevet: Cosmographe des derniers Valois*, Geneva 1991 (Travaux d'humanisme et Renaissance, 251); R. Schlesinger, *Portraits from the Age of Exploration. Selection from André Thevet's Les vrais pourtraits et vies des Hommes illustres,* Urbana–Chicago 1993, s. 10–18.

[9] J. Adhémar, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du seizième siècle,* 2: *Levert–Woeriot,* Paris 1938 (dalej jako: *Inventaire), s. 108–109.*

[10] Ibid., s. 109–110, 276–277.

książka, w której ilustracje zostały poświęcone Nowemu Światu. Thevet dzięki zdobytej sławie został kapelanem królowej Katarzyny Medycejskiej (1519–1589), kanonikiem katedry w Angoulême, opatem Notre Dame de Madion w Saintonge oraz nadzorcą Królewskich Zbiorów Osobliwości w Fontainebleau.

Les vrais pourtrais et vies des hommes illustres…[11] – ostatnie dzieło franciszkanina, stanowiło zwieńczenie jego kariery pisarskiej; by podołać kosztom druku Thevet poważnie się zadłużył. Dzieło zawiera 232 szkice biograficzne, każdy ilustrowany rytowanym portretem. Tom pierwszy poświęcono 83 „osobom znacznym dla rzadkości ich wiedzy". W drugim przedstawiono 149 żywotów wojowników, nawigatorów i kapitanów morskich, prawników, mówców, lekarzy i artystów. Jak inni biografowie epoki renesansu, Thevet włączył do swej pracy słynne postacie antyczne, średniowieczne oraz nowożytne, a całości dopełnił prezentacją osobistości z Azji, Afryki i obu Ameryk. Wybór przedstawicieli tak wielu nacji spoza Europy wynikał nie tylko z zainteresowania Theveta geografią i etnografią, ale również z ducha epoki, czasu odkryć geograficznych i wzmożonego zainteresowania dalekimi lądami.

Również zastosowanie miedziorytu, techniki graficznej stopniowo – z racji kosztów i aspektów technicznych procesu drukowania – wprowadzanej do dekoracji ksiąg, odróżnia Vrais pourtraits od renesansowych wydawnictw ilustrowanych najczęściej drzeworytami. Autor sam oznajmił w przedmowie: „Byłem zmuszony poszukiwać rytowników, o których słyszałem, że byli doskonali, wprawieni i uzdolnieni w rysowaniu z natury i ukazaniu prawdziwego wyglądu osób, które przedstawiłem. Wreszcie musiałem sprowadzić najlepszych rytowników z Flandrii, co mi się powiodło tak, że mogę z dumą zaliczyć się do pierwszych, którzy uczynili miedzioryty w Paryżu równie szykownymi jak te z Lyonu, Antwerpii."[12]

Thevet kreował siebie na rasowego badacza, który pragnąc zapewnić wiarygodność przekazu (zwłaszcza ikonograficznego), wykorzystuje źródła historyczne, m.in. zbiory wizerunków w kolekcjach królewskich, arystokratycznych i kościelnych. W swej przedmowie informował czytelników: „wszyscy wiedzą jak ciężko pracowałem, by zgromadzić i uporządkować portrety, które tutaj przedstawiam i jak nie przestraszyły mnie wydatki, jak nikogo [dotąd], kto próbował doprowadzić tak śmiałe przedsięwzięcie do owocnego rezultatu. Ze swojej strony, mogę zapewnić czytelnika o odwiedzeniu większości bibliotek, zbiorów francuskich i zagranicznych, w celu odkrycia, do granic możliwości, wszystkich rzadkich obiektów o których wiedziałem, że będą konieczne dla mojego celu"[13]. Postępując zgodnie z podjętymi założeniami, w biogramach postaci wymieniał pierwowzór dla portretu: mógł być to medal, moneta, rzeźba, rysunek lub nagrobek. W ocenie Jeana Adhémara, znawcy grafiki europejskiej, wysiłki Theveta zostały uwieńczone sukcesem. Adhémar zwrócił uwagę na unikatową wartość ikonograficzną niektórych wizerunków użytych we *Vrais pourtraits*, jak w przypadku portretu Jeana d'Orleans, hrabiego Angoulême, opartego na nie zachowanym nagrobku z kościoła Celestine w Paryżu[14]. Ocena ta dotyczy głównie

[11] Ibid., s. 115–119.

[12] Schlesinger, op. cit., s. 15 (tłum. M. Ochnio).

[13] Ibid., s. 14 (tłum. M. Ochnio).

[14] J. Adhémar, *André Thevet: Collectionneur de portraits,* „Revue archéologique", seria 6, 20, (July-Decembre), 1942–1943, s. 41–54, passim.

ikonografii postaci nowożytnych, bowiem niektórzy reprezentanci starożytności skopiowanie zostali z dzieła Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium* (1579). Autor niewątpliwie chciał zatrzeć zapożyczenie ze współczesnej sobie publikacji, gdyż nakazał w rycinach zmieniać szczegóły, a w tekstach zawarł fantastyczne informacje o pozyskaniu ich – przez siebie – w dalekich podróżach[15].

Równocześnie – jak wielu innych kompilatorów – Thevet nie udzielił szczegółowych wskazówek co do publikacji, które zainspirowały jego dzieło. Robert Schlesinger wskazał, że na wybór postaci reprezentujących świat antyczny, niewątpliwie miała wpływ zawartość *Żywotów słynnych mężów* Plutarcha, znanych we Francji w przekładzie Jacquesa Amyota (Paryż 1559), zaś Johannes Trithemius i jego *De sriptoribus ecclesiasticis* (Paryż 1512) stanowi źródło dla wyboru średniowiecznych duchownych. Thevet korzystał także z *Elogia veris clarorum virorum* Paola Giovio (Wenecja 1546), we francuskim tłumaczeniu Blaise'a d'Everon z 1559 r.[16]

Pomimo wielu mankamentów, praca Theveta miała wielkie znaczenia dla spopularyzowania we Francji starożytnej (rzymskiej) oraz nowożytnej ikonografii portretowej. Druga francuska edycja *Vrais pourtaits* ukazała się w Paryżu w latach 1670–1671, zaś jako: *Historie des plus illustres et savants hommes* została wznowiona w 1695 r. Znane jest też cząstkowe tłumaczenie angielskie (1657 i 1676)[17]. Na przykładzie zespołu portretów z Dereczyna można powiększyć zasięg wpływu ilustracji z dzieła Theveta na dużo odleglejsze ziemie.

Powyższe spostrzeżenia stanowią jedynie wstęp do szczegółowego katalogu obrazów z Dereczyna. Można przypuszczać, że ów *cabinet des hommes illustres* powstał równocześnie, w jednej pracowni, bowiem identyczna maniera malarska występuje na wizerunkach postaci starożytnych i Polaków: obrazy, na takim samym podłożu, malowane są konturowo, z użyciem dość gęstej farby. Należy przypuszczać, że miało to miejsce w Polsce. Dotychczas nie ustalono precyzyjnie, ani pierwotnego miejsca przeznaczenia, ani osoby zleceniodawcy, choć najprawdopodobniej byłby nim Jan Fryderyk Sapieha (1680–1751), kanclerz wielki litewski, stronnik króla Stanisława Leszczyńskiego, który po 1736 r. przeszedł na stronę Wettinów. Odnalezienie graficznych pierwowzorów portretów z Dereczyna w liczącym 232 wizerunki dziele Theveta daje wyobrażenie o tym, jaką ilość przedstawień mógł pierwotnie obejmować ten zespół. Należy też zauważyć, że szesnastowieczny pierwowzór posłużył jedynie do odwzorowania części postaci; anonimowy malarz poszerzył kolekcję o Francuzów żyjących w XVII w., a także Polaków z XVII oraz przełomu XVII i XVIII w.

Szczegółowe opracowanie zbioru, do którego bodźcem stała się wspomniana na wstępie wystawa sapieżyńska, zostało podjęte przez piszącą te słowa. Materiałowe zestawienie portretów pozwala wstępnie zorientować się w jego bogactwie. Choć wybiórcze zachowanie wizerunków zaburza pierwotny układ kolekcji, jednak w pełni oddaje rozmach całego przedsięwzięcia, będącego próbą wskazania – w opinii osiemnastowiecznego zleceniodawcy – najwybitniejszych jednostek w dziejach. Załączone ilustracje sygnalizują, jak prezentuje się ten interesujący materiał od strony artystycznej.

[15] E. Dwyer, *André Thevet and Fulvio Orsini: The Beginnings of the Modern Tradition of Classical Portrait Iconography in France,* „The Art Bulletin", 75, 1993, nr 3, s. 467–480.

[16] Schlesinger, op. cit.

[17] Dwyer, op. cit., s. 479.

ANEKS

Starożytność:
1. *Safona*, (przełom VII/VI w. p.n.e.), grecka poetka
Warszawa, Muzeum Narodowe (dalej jako: MNW), nr inw. MP 4092
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 55 (*Inventaire*, s. 115, fol. 59).

2. *Diogenes z Synopy* (ok. 413–323 p.n.e.), grecki filozof
MNW, nr inw. MP 4067
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 52 (*Inventaire*, s. 115, fol. 52).

3. *Archimedes z Syrakuz* (ok. 287– 212 p.n.e.), grecki fizyk i matematyk
MNW, nr inw. MP 4056
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 46 (Inventaire, s. 115, fol. 46).

4. *Ptolemeusz* (100–ok. 168 n.e.), grecki astronom, matematyk i twórca teorii muzyki (il. 5–6)
MNW, nr inw. MP 4058
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 87 (*Inventaire*, s. 115, fol. 87).

5. *Horacy* (65–8 pne), rzymski poeta liryczny (il. 3–4)
MNW, nr inw. MP 4096
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VII, s. 596 (*Inventaire*, s. 119, fol. 596).

6. *Tytus Liwiusz* (59 p.n.e.–17 n.e.), historyk rzymski (il. 1–2)
MNW, nr inw. MP 4095
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VII, s. 618 (*Inventaire*, s. 119, fol. 618).

7. *Marek Tuliusz Cicero* (106–43 p.n.e.), mówca i filozof rzymski
MNW, nr inw. MP 4088
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VII, s. 603 (*Inventaire*, s. 119, fol. 603).

8. *Artemisia* (?–350 p.n.e.), żona króla Mausolosa, znawczyni botaniki
MNW, nr inw. MP 4047
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 71 (*Inventaire*, s. 115, fol. 71).

9. *Boecjusz* (ok. 480–524), rzymski logik, filozof i teolog
MNW, nr inw. MP 4064
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 491 (*Inventaire*, s. 118, fol. 491).

10. *Jan Chryzostom zwany Złotoustym* (ca 350–407), pisarz i mówca rzymski,
MNW, nr inw. MP 4046

Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. I, s. 15 (*Inventaire*, s. 114, fol. 15).

11. *Konstantyn Wielki* (274?–337), cesarz rzymski
MNW, nr inw. MP 4063
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. III, s. 177 (*Inventaire*, s. 116, fol. 177).

12. *Konstantyn XI Paleolog* (1405–1453), ostatni cesarz Bizancjum
MNW, nr inw. MP 4084
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 191.

13. *Filon z Aleksandrii* (przed 10 p.n.e.–po 40 n.e.), żydowski filozof i teolog
MNW, nr inw. MP 4052
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. II, s. 84 (*Inventaire*, s. 115, fol. 84).

Średniowiecze:
1. *Św. Atanazy* (295–273), biskup Aleksandrii, jeden z Ojców Kościoła
MNW, nr inw. MP 4029.

2. *Grzegorz I Wielki* (ok. 540–604), papież
MNW, nr inw. MP 4065
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. III, s. 107 (*Inventaire*, s. 115, fol. 107).

12. *Cesarz Fryderyk II* (1194–1250), król Obojga Sycylii
MNW, nr inw. MP 4081
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 247 (*Inventaire*, s. 116, fol. 247).

6. *Albert Wielki z Ratyzbony* (ok. 1193–1280), astronom, chemik i geolog
MNW, nr inw. MP 4045
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. III, s. 121 (*Inventaire*, s. 115, fol. 121).

13. *Castruccio Castracani* z Lukki (1281–1328), dowódca stronnictwa gibelinów
MNW, nr inw. MP 4049
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 253 (*Inventaire*, s. 116, fol. 253).

15. *Wilhelm Tell* (pocz. XIV w.), legendarny bohater szwajcarski
MNW, nr inw. MP 4041
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 496 (*Inventaire*, s. 118, fol. 496).

3. *Pius II* (Eneasz Sylwiusz Piccolomini, 1405–1464), papież
MNW, nr inw. MP 4055
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 510 (*Inventaire*, s. 118, fol. 510).

Nowożytność

4. *Kardynał Jan Fisher* (1459–1535), biskup Rochester
MNW, nr inw. MP 4026
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. III, s. 166 (*Inventaire*, s. 116).

5. *Thomas More, zw. Morus* (1478–1535), angielski humanista
MNW, nr inw. MP 4035
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 540 (*Inventaire*, s. 119).

7. *Berthold Schwartz* (ok. 1310–1384), mnich i alchemik niemiecki, uważany za wynalazcę prochu i działa armatniego
MNW, nr inw. MP 4069
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 505 (*Inventaire*, s. 118, fol. 505) .

8. *Amerigo Vespucchi* (1451–1512), żeglarz włoski
MNW, nr inw. MP 4034
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 526 (*Inventaire*, s. 118, fol. 526).

9. *Krzysztof Kolumb* (1451–1506), odkrywca Ameryki (il. 13–14)
MNW, nr inw. MP 4039
Wg L*Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 522 (*Inventaire*, s. 118, fol. 522).

10. *Jan Gutenberg* (1400–1468), wynalazca druku
MNW, nr inw. MP 4028
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 504 (*Inventaire*, s. 118, fol. 504).

11. *Maciej Korwin* (1443–1490), król węgierski
MNW, nr inw. MP 4025
Wg *Les vrais pourtraits*s…, ks. V, s. 319 (*Inventaire*, s. 117, fol. 319).

14. *Sebastian I* (1557–1578), król portugalski
MNW, nr inw. MP 4071
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. V, s. 469 (*Inventaire*, s. 118, fol. 469).

16. *Ferdynand Alvares de Toledo* (1507–1588) książę Alba, namiestnik Niderlandów
MNW, nr inw. MP 4078
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. V, s. 483 (Inventaire, s. 118, fol. 483).

17. *Zapewne Jerzy Frundsberg* (1473–1528), niemiecki żołnierz
MNW, nr inw. MP 4042

18. *Michał Waleczny* (1593–1600), wojewoda Mołdawii

MNW, nr inw. MP 4073
Wg miedziorytu Domenica Custosa (1560–1612) w: *Atrium heroicum caesareum, regum* (…) *imaginibus* …, cz. III, Augsburg 1601.

19. *Mehmed III* (1595–1603), sułtan turecki
MNW, nr inw. MP 4089)
Wg *Atrium heroicum*…, cz. I, Augsburg 1600.

20. *Murad III* (1574–1595) sułtan turecki
MNW, nr inw. MP 4062)
Wg *Atrium heroicum*… – http://www.uni.mannheim.de/mateo/desbillons/eico/html (dostęp 26 VIII 2010).

21. *Hajraddin Barbarossa* (1478–1546), pirat, admirał floty tureckiej
MNW, nr inw. MP 4070
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VII s. 648 (*Inventaire*, s. 119, fol. 648).

Osobistości francuskie:
1. *Karol Wielki* (742– 814), cesarz (il. 7–8)
MNW, nr inw. MP 4027
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 185 (*Inventaire*, s. 116, fol. 185).

2. *Fulko III Czarny, hrabia d'Anjou* (ok. 965/70–1040), okrutnik i dewot, odbył trzy pielgrzymki do Jerozolimy (il. 9–10)
MNW, nr inw. MP 4082
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 229 (*Inventaire*, s. 116, fol. 229).

3. *Piotr z Amiens* (?–1115), pustelnik, przywódca I wyprawy ludowej do Ziemi Świętej
MNW, nr inw. MP 4037
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 241 (*Inventaire*, s. 116, fol. 241).

4. *Ludwik IX Święty* (1219–1226), król francuski
MNW, nr inw. MP 4054)
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. IV, s. 193 (*Inventaire*, s. 119, fol. 193).

5. *Pierre de Terrail de Bayard* (1473–1524), francuski dowódca, zwany „rycerzem bez skazy i strachu" (il. 11–12)
MNW, nr inw. MP 4075
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. V, s. 345 (ryt. Léonard Gaultier, II stan – *Inventaire*, s. 327, nr 277; ibid., s. 117, fol. 345).

6. *François de Guise* (1519–1563), dowódca francuski, przywódca katolików
MNW, nr inw. MP 4050
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. V, s. 427 (*Inventaire*, s. 118, fol. 427).

7. *Kardynał René de Birague* (1506–1583), kanclerz Francji
MNW, nr inw. MP 4044
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. VI, s. 591 (*Inventaire*, s. 119, fol. 591).

8. *Pierre Seguier, markiz de Saint–Brisson* (zm. 1669)
MNW, nr inw. MP 4038)
Wg miedziorytu Roberta Nanteuil (1632–1678), 1659 (A.P.F. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l' École Française,* 1–8, Paris 1835–1850, kat. 223) – http://www2.si.umich.edu/History_of_Art/UMMA/169/169_2.102.jpg (dostęp 26 VIII 2010).

9. *Maximilien de Bethune, duc de Sully* (1560–1641), minister Henryka IV
MNW, nr inw. MP 4072
Wg miedziorytu Gerarda Edelincka (1640–1707) (Robert-Dumesnil, op. cit., kat. 323); taka rycina przed II wojną światową znajdowała się w zbiorach MNW (nr inw. 82481).

10. *Louis II de Bourbon-Condé,* (1621–1686), Wielki Kondeusz, dowódca francuski, kandydat do korony polskiej
MNW, nr inw. MP 4086
Wg miedziorytu Roberta Nanteuil (1632–1678), 1662 (Robert-Dumesnil, op. cit., kat. 79).

11. *Armand du Plessis* (1585–1642) kardynał de Richelieu, pierwszy minister Ludwika XIII
MNW, nr inw. MP 4094
Wg miedziorytu Roberta Nanteuil wg obrazu Philippe de Champaigne (1602–1674) (Robert-Dumesnil, op. cit., kat. 218).

12. *François de Montmorency, duc de Luxembourg-Piney* (1628–1695), marszałek Francji, naczelny dowódca w wojnie z Niderlandami
MNW, nr inw. MP 4083
Wg miedziorytu Gerarda Edelincka (1640–1707) wg obrazu Hyacynthe Rigaud (Robert-Dumesnil, op. cit. kat. 264).

13. *Henri de la Tour d'Auvergne* (1611–1675) wicehrabia de Turenne, marszałek Francji
MNW, nr inw. MP 4048
Portret ma wiele analogii z miedziorytem nieustalonego autora wg obrazu Philippe de Champaigne – być może Roberta Nanteuil (por. Robert-Dumesnil, op. cit., kat. 232).

Por. http//WWW.google.pl/ingres?imgurl (dostęp 26 VIII 2010).

14. *Molier* (1622–1673), wł. Jean Baptiste Poquelin de Molière, komediopisarz francuski
MNW, nr inw. MP 4076
Wg miedziorytu z obrazu Pierre Mignarda (1612–1695) z 1655, przedstawiającego Moliere'a siedzącego pod zegarem. Rycina, której autora nie udało mi się ustalić, znajduje się w Bibliotece Narodowej w Paryżu.

Wizerunki osobistości polskich:
1. *Stanisław Hozjusz* (1504–1579), kardynał
MNW, nr inw. MP 4068
Wg *Les vrais pourtraits*…, ks. III, s. 168 (*Inventaire*, s. 116, fol. 168).

2. Jan Zamoyski (1545–1605), kanclerz wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4074
Obraz najbardziej przypomina portret kanclerza, znany jedynie z XIX–wiecznej kopii, dawniej w Pałacu Błękitnym w Warszawie (K. Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna ordynacji zamojskiej w Warszawie,* Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, Kozłówka 1997, il. 31).

3. Stanisław Żółkiewski (1547/1550–1620), hetman wielki koronny i kanclerz wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4040
Obraz zbliżony do portretu hetmana z 1606 r., niegdyś w Pałacu Błękitnym w Warszawie (ibid., il. 119).

4. Jan Karol Chodkiewicz (1560–1621), hetman wielki litewski, wojewoda wileński
MNW, nr inw. MP 4031
Analogię – portret Chodkiewicza w zbiorach lwowskich (M. Gębarowicz, *Portret XVI–XVIII wieku we Lwowie,* Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, il. 18) – wskazała Ruszczycówna.

5. Marcin Kazanowski (ok. 1566–1636), hetman polny koronny
MNW, nr inw. MP 4090.

6. Wacław Leszczyński (ok. 1576–1628), kanclerz wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4033
Wg miedziorytu Jeremiasza Falcka (*Katalog portretów osobistości polskich i w Polsce działających,* Biblioteka Narodowa w Warszawie, 3, Warszawa 1992–1998, s. 38, kat. 2899).

7. Krzysztof Zbaraski (1579–1627), koniuszy koronny
MNW, nr inw. MP 4061
Portret jest powtórzeniem reprezentacyjnego wizerunku Zbaraskiego z 1627 r., obecnie w Lwowskiej Galerii Sztuki (*Gdzie Wschód spotyka Zachód. Portret osobistości dawnej Rzeczypospolitej 1576–1763*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. J. Malinowski, Warszawa 1993, kat. 57).

8. Łukasz Opaliński (1581–1654), marszałek wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4057
Wg miedziorytu Falcka wg Daniela Schulza (ok. 1615–1683), 1653 (odbitki np. w MNW, nr inw. Gr.Pol.170774, Gr.Pol.12909; *Katalog portretów*…, 3, s. 261, kat. 3761).
Na rycinie portretowany ma siwe wąsy.

9. Stanisław Koniecpolski (1593–1646), hetman wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4085
Wg reprezentacyjnego portretu z ok. 1640 r., znanego w dwóch egzemplarzach (trudno orzec, który jest oryginałem, a który repliką): w Muzeum Pałacu w Wilanowie (1171 Wil.) i Muzeum Historycznym we Lwowie (Ж-273).

10. Piotr Gembicki (1585–1659) biskup krakowski
MNW, nr inw. MP 4087
Wg miedziorytu Falcka, ok. 1650 r. (odbitka np. w MNW, nr inw. Gr.Pol.12882; *Katalog portretów*…, 2, s. 22, kat. 1266).

11. Jerzy Ossoliński (1595–1650), kanclerz wielki koronny
MNW, nr inw. MP 4079
Wg miedziorytu Falcka z ok. 1650 r. (*Katalog portretów*…, 3, s. 270, kat. 3796).

12. Władysław IV Waza (1595–1648) król Polski
MNW, nr inw. MP 4091
Wg miedziorytu Falcka (odbitka np. w MNW, nr inw. Gr.Pol.12877; *Katalog portretów*…, 5, s. 126, kat. 5927).

13. Bohdan Chmielnicki (ok. 1595–1657), hetman kozacki
MNW, nr inw. MP 4093
Wg miedziorytu Wilhelma Hondiusa, 1651 (*Katalog portretów*…, 1, s. 167, kat. 654).

14. Adam Kazanowski (ok. 1599–1649), marszałek nadworny koronny
MNW, nr inw. MP 4051
Wg miedziorytu Wilhelma Hondiusa (E. Hutten-Czapski, *Spis rycin przedstawiających portrety przeważnie polskich osobistości w zbiorze Hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie. Z rękopisu ś. p.* …, Kraków 1901, szp. 123, nr 760; Ruszczycówna, op. cit., il. 8).

15. Stanisław Pstrokoński (? –1657), biskup chełmski
MNW, nr inw. MP 4036
Wg miedziorytu Falcka wg obrazu Petera Dankertsa de Rij (1594–1661) (*Katalog portretów…*, 4, s. 129–130, kat. 4293). Na rycinie portretowany ma siwe włosy.

16. Leon Wiśniowiecki (?– ?)
MNW, nr inw. MP 4080)
Określenie portretowanego wg napisu na ramce. Nie udało się odnaleźć takiej postaci, ani wskazać pierwowzoru.

17. Stefan Czarniecki (1599–1665), hetman polny koronny
MNW, nr inw. MP 4066

18. Andrzej Leszczyński (ok. 1608–1658), arcybiskup gnieźnieński
MNW, nr inw. MP 4060
Wg miedziorytu Falcka (odbitka np. w MNW, nr inw. Gr.Pol.12879; *Katalog portretów…*, 3, s. 36, kat. 2892).

19. Krzysztof Opaliński (1609–1655), wojewoda poznański
MNW, nr inw. MP 4059

20. Karol Ferdynand Waza (1613–1655), biskup płocki
MNW, nr inw. MP 4053
Wg miedziorytu Falcka, ok. 1650 (odbitka np. w MNW, nr. inw. Gr.Pol.24031; *Katalog portretów…*, 2, s. 205, kat. 2025).

21. Bogusław Leszczyński (1614–1659), podkanclerzy koronny
MNW, nr inw. MP 4077
Wg miedziorytu Falcka wg Daniela Schultza (*Katalog portretów…*, 3, s. 36–37, kat. 2894).

22. Jan III Sobieski (1629–1696), król polski
MNW, nr inw. MP 4032

23. Stanisław Jabłonowski (1634–1702), hetman wielki koronny, kasztelan krakowski
MNW, nr inw. MP 4043
Wg anonimowego obrazu, po 1683 (Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. 4032).

24. Stanisław Leszczyński (1677–1766), król polski
MNW, nr inw. MP 4030
Bardzo zbliżony do portretu króla w zbroi i płaszczu koronacyjnym z ok. 1709 r. (MNW, nr inw. MP 3327).

Portraits from Dereczyn at the National Museum in Warsaw
(Summary)

The exhibition commemorating the patronage of the Sapiehas planned for 2009 at the Wawel Royal Castle – occassioning to give shape to an assemble of portraits owned at one time by said family and remaining presently at the National Museum in Warsaw.

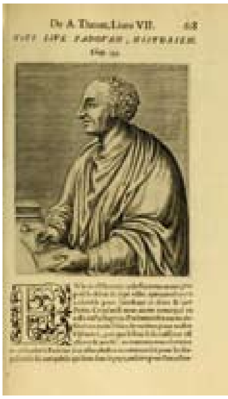
Seventy two small portraits (abt 17 x 14 cm each) constitute part of a major set, generated in the first half of the 18th c. Said set has been kept at the Sapieha palace at Dereczyn (presently in Belarus) confiscated from the family by the Russians for the last owner- Kajetan Eustachy Sapieha (1797-1860) taking part in the 1830 uprising. The Sapieha collection remaining at the Różana and Dereczyn residences (paintings, decorative arts, archives) have been incorporated into Russian collections. Aforementioned portraits found at the Gatczyna Czar's palais were successfully recovered in 1927 only on virtue of the Riga Treaty. After being incorporated in the State Art. Resources, they found their way to the National Museum in Warsaw in 1945.

The portraits are presenting famous antique world personages (13), modern Europe personalities (35, including 14 representing French personages) as well as the Polish Commonwealth (24). It proved possibile to track the graphic archetype of the majority of the portraits. Regarding the image of the antique and 16th c. figures the 16th century publication of the French Franciscan monk Andre Thevet (1504 or 1517–1590) *Des vrais pourtraits et vies des hommes illustres Grecz, Latin et Payen, recuilliz de leur tableau, livres, medalles antiques et modernes*, Paris 1584 turned out to present the main source. Said book includes the biograms of famous personalities illustrated by copperplates of unknown authorship and is presently kept at the Boston Public Library (Rare Book Dept) rendering it accessible by Internet.The image of Frenchmen, living in the 17th–18th centuries in their majoraty have been patterned after the copperplates of Robert Nanteuil (1632–1678) and Gerard Edelinck (1640–17070. The image of Poles (except the portrait of cardinal Hosius to be found in Thevet's book) are in their majority based on copperplates made by perfect Gdańsk graphic artists Jeremy Falck (abt 1610–1677) and Wilhelm Hondius (before 1597–1652). In spite of quality of French and Polish patterns- portraits from Dereczyn are painted in merely correct manner, in many instances simplyfying copperplate forms. Both the founder as well as the autor of the Dereczyn assembly creating the „Cabinet des Hommes illustres" remains unknown. It may be presumed only that the series was ordered by Jan Fryderyk Sapieha (1680–1751) the Great Chancellor of Lithuania, who began his career at the French court of King Stanisław Leszczyński.

Monika Ochnio

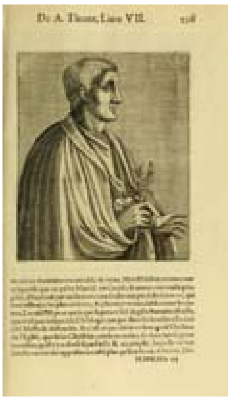
PORTRETY Z DERECZYNA W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE

tekst: s. 407–419





1. *Tytus Liwiusz*, [w:] *Les vrais pourtraits et vies*…, Paris 1584, ks. VII, s. 618
2. *Tytus Liwiusz*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie





3. *Horacy* Miedzioryt z *Les vrais pourtraits et vies*, Paris 1584, księga VII, s. 596
4. *Horacy*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie



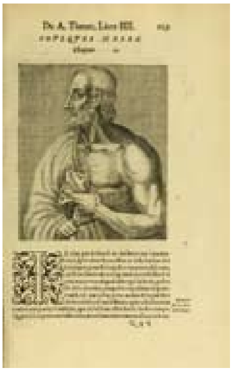


5. *Ptolemeusz*, [w:] *Les vrais pourtraits et vies*…, Paris 1584, ks. II, s. 87
6. *Ptolemeusz*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie





7. *Cesarz Karol Wielki*, [w:] *Les vrais pourtraits et vie*s…, Paris 1584, ks. IV, s. 185
8. *Cesarz Karol Wielki*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie



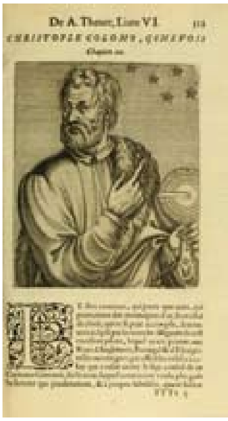


9. *Fulko D'Anjou Nerro*, [w:] *Les vrais pourtraits et vies*…, Paris 1584, ks. III, s. 229
10. *Fulko D'Anjou Nerro*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie





11. L. Gaultier, *Pierre de Terrail de Bayard*, [w:] *Les vrais pourtraits et vies* …, Paris 1584, ks. V, s. 345
12. *Pierre de Terrail de Bayard*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie





13. *Krzysztof Kolumb*, [w:] *Les vrais pourtraits et vies* …, Paris 1584, ks. VI, s. 522
14. *Krzysztof Kolumb*, 1. poł. XVIII w. (?). Muzeum Narodowe w Warszawie

PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA W PŁASZCZU KORONACYJNYM I ZBROI. MARCELLO BACCIARELLI I SAMUEL GOTTLOB KÜTNER

W jednej ze swych „notat o sztuce i artystach" z 1858 r. Józef Ignacy Kraszewski pisał o Marcello Bacciarellim: „z jego malarni, jeśli nie całkiem z pod jego ręki, wyszła niezmierna ilość obrazów. Sam Stanisław August co roku się malować mu kazał, a portretów tych mnóstwo po kraju się rozchodziło". I dalej: „Bacciarelli malował go tyle razy, sam lub z pomocą uczniów, a z malarni jego wyszła taka mnogość portretów króla z imieniem Bacciarellego, że główne ledwie i znajomsze wyliczyć tu można"[1]. Bacciarellowska ikonografia ostatniego króla Polski jest istotnie niezmiernie bogata, ale twierdzenie Kraszewskiego – w którym pobrzmiewa zresztą ton niechęci dla Stanisława Augusta, powszechnie wówczas krytykowanego za próżność i nadmierne koncentrowanie się na sprawach sztuki – jest oczywiście przesadą.

Analiza portretowej „produkcji" Bacciarellego prowadzi do wniosku, że król pozował swemu nadwornemu malarzowi sześć lub siedem razy: tyle bowiem możemy wyróżnić ujęć (czy „zdjęć portretowych" jak je nazwał Andrzej Ryszkiewicz)[2] królewskiej fizjonomii, powtarzanych przez mistrza i jego warsztat, prezentujących postać monarchy w odmiennych strojach i pozach i formacie. Taka praktyka upowszechniła się w XVII i XVIII w., zwłaszcza w odniesieniu do portretów władców. Ujęcie głowy modela, będące wynikiem jednego pozowania, wykorzystywano wielokrotnie, często w pracach artystów nie związanych nawet z pracownią autora pierwowzoru.

Najwcześniejsze bacciarellowskie „portretowe zdjęcie" Stanisława Augusta jako monarchy to wizerunek młodego króla ujęty en face w stroju koronacyjnym (tzw. „hiszpańskim"). Portret ten namalowany został kilka lat po koronacji, po powrocie artysty z Wiednia, gdzie przebywał od jesieni 1764 do połowy 1766 r.[3] Znany jest z wielkiej liczby replik i kopii; za najwcześniejsze, i autorskie, uznawane są obrazy w Pokoju Marmurowym Zamku Królewskiego w Warszawie (il. 2)[4], w Muzeum Lubelskim[5] oraz, sygnowany i datowany 1768, w Muzeum Sztuki w Połtawie[6]. Nie ma pewności, który z nich powstał jako pierwszy;

[1] J.I. Kraszewski, Ikonotheka. *Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce,* „Teka Wileńska", 5, 1858, s. 54, 64.

[2] A. Ryszkiewicz, *Portrety Stanisława Augusta,* [w:] *Wiek Oświecenia,* 2: *O rozumieniu klasyczności: spór o Stanisława Augusta*, red. B. Grochulska, Warszawa 1978, s. 94.

[3] A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli. 1731–1818*, Wrocław 1973, s. 18–19.

[4] Nr inw. ZKW/2729 – T. Mańkowski, *Galerja Stanisława Augusta,* Lwów 1932, kat. 1179; A. Chyczewska, *Portret koronacyjny Stanisława Augusta pędzla Marcella Bacciarellego,* „Biuletyn Historii Sztuki", 26, 1964, nr 1, s. 9–11; eadem, *Marceli Bacciarelli. Życie–twórczość–dzieła* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu], 2, Poznań 1970, kat. 60; D. Juszczak, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów,* Warszawa 2007, s. 72–80, kat. 35; *Uroda portretu. Polska od Kobera do Witkacego,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], red. P. Mrozowski, A. Rottermund, Warszawa 2009, kat. 25 (D. Juszczak).

[5] Nr inw. S/Mal/210/ML – Chyczewska, *Portret*..., s. 6–8; eadem, *Marceli*..., nr 59; eadem, *Marcello*…, s. 57–58; *100 lat Muzeum Lubelskiego. 1906–2006,* red. G. Jakimińska, Z. Nasalski, Lublin 2006, kat. 1; Juszczak, Małachowicz, op. cit., s. 76, nr 35/5.

[6] Nr inw. Ж320, sygn. i dat.: „Marcellus de Baceiarelli [sic!] pin: Varsaviae 1768" – Chyczewska, *Marceli*..., s. 48, kat. 59a; eadem, *Marcello*..., s. 57, przyp. 19, s. 130; К.Г. Скалацкий, *Полтавский художественый музей,* Киев 1982, s. 142, kat. 8; Juszczak, Małachowicz, op. cit., nr 35/10 (błędnie jako kopia, niesygnowana); *Uroda*..., s. 151, kat. 25 (oprac. D. Juszczak). Obraz jest mi znany tylko z fotografii o złej jakości. Brzmienie sygnatury podaję za Скалацкий, op. cit.; błąd w nazwisku malarza wynika zapewne z niewłaściwego odczytania sygnatury;

zdaniem Aliny Chyczewskiej, za taki uznać należy portret w Lublinie, naszym zdaniem – portret zamkowy, w którym twarz monarchy wydaje się być nieco młodsza[7]. Wiadomo, że jakiś egzemplarz koronacyjnego portretu przygotowano w końcu 1767 r.: 20 listopada tego roku, w liście pełnym zapewnień o głębokiej przyjaźni, król informował księżniczkę Natalię Repnin z domu Kurakin[8], że wysyła jej swój portret „en habit de couronnement"[9].

Zgodnie ze swoim zwyczajem, Bacciarelli wykorzystał ujęcie głowy z koronacyjnego portretu w innych królewskich konterfektach: wizerunku w pełnej zbroi i płaszczu koronacyjnym, w ujęciu do pasa, którego oryginał lub replika, niegdyś własność nuncjusza Giovanniego Andrei Archettiego, znajduje się dziś w kolekcji prywatnej we Włoszech[10] (zmniejszona kopia – zob. il. 5); w wariancie w popiersiu, znanym z repliki autorskiej z 1775 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu[11] i licznych kopii, a także w *Portrecie Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi* w kolekcji prywatnej, będącym przedmiotem tego artykułu (il. 1).

Portret ten, malowany olejno na płótnie o wymiarach 67 x 53 cm (owal; wtórnie naklejony na sklejkę), nie był dotąd znany, nic również nie wiadomo o jego replikach czy późniejszych kopiach – co może dziwić, zważywszy na licznie powtórzenia bacciarellowskich wizerunków monarchy. Obraz pojawił się w 2005 r. na aukcji w Desa Unicum w Warszawie, wystawiony jako praca „nierozpoznanego autora" z XIX w., bez określonej proweniencji[12]. W czasie licytacji nie znalazł nabywcy, po aukcji został zakupiony przez prywatnego kolekcjonera. Przeprowadzona na jego zlecenie konserwacja[13] ujawniła walory malarskie dzieła, pozwalając przypisać je Bacciarellemu[14]. Obraz przedstawia Stanisława Augusta w popiersiu do połowy ramion, w czerwonym królewskim płaszczu podbitym

jeśli jest autentyczna, nie powinna zawierać takiego błędu. Późniejsze, autorskie wersje portretu koronacyjnego (z lat osiemdziesiątych i z pocz. lat dziewięćdziesiatych) – Chyczewska, Marceli..., s. 48, kat. 59a, 61, 62; Juszczak, Małachowicz, op. cit, nr 35/4, 35/6, 35/7.

[7] Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Zbiór Popielów, 230, s. 197. Zapłata za zamkowy portret odnotowano w *Ekspensie* z 1771, jednak nie oznacza to, że obraz nie powstał wcześniej: *Ekspens* podsumowuje kilkuletnią pracę nad wystrojem Pokoju Marmurowego, zniszczonego w czasie pożaru w 1767 – *Uroda*..., s. 150, kat. 25 (oprac. D. Juszczak).

[8] Żona Mikołaja Repnina, która wyjechała z Warszawy w 1767 r. – M.G. Zieliński, *Cudzoziemcy w życiu codziennym Rzeczypospolitej doby stanisławowskiej*, Bydgoszcz 2004, s. 274.

[9] Kraków, Biblioteka Czartoryskich, rkps. 798, s. 859 (tłum. N. Ładyka): „Wiedząc, że chciałaby Pani mieć mój portret w stroju koronacyjnym, musiałem poświęcić trochę czasu, by zlecić jego zrobienie z dbałością; pochlebia mi myśl, że wysyłając Pani moją podobiznę, nie tylko Pani robię przyjemność". Pragnę w tym miejscu podziękować dr Angeli Sołtys za zwrócenie mi uwagi na ten list, nieznany dotąd badaczom twórczości Bacciarellego.

[10] Zob. Juszczak, Małachowicz, op. cit., s. 129. Autorska (?) wersja tego portretu była własnością rodziny Paulucci de Caboli we Florencji – „Tygodnik Ilustrowany", 1926, nr 42, s. 705. Zmniejszona kopia z końca XVIII lub pocz. XIX w. w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie (nr inw. FC-ZKW/1391).

[11] Nr inw. Mp 555, sygn. i dat. 1775 (na odwrocie; w literaturze podawana także data 1776). Zdaniem Chyczewskiej pierwsza, zaginiona wersja portretu powstała w latach sześćdziesiątych – Chyczewska, *Marceli*..., kat. 27; eadem, *Marcello*..., s. 58; D. Suchocka, *Malarstwo polskie w latach 1766–1945. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu,* Poznań 2005, kat. 397.

[12] *141 Aukcja dzieł sztuki,* Desa Unicum, Warszawa, 25 listopada 2005, kat. 32.

[13] Konserwację przeprowadziła mgr Regina Dmowska w okresie 06. 2006 – 04. 2007. Powierzchnia stosunkowo dobrze zachowanego obrazu została oczyszczona z grubej warstwy pożółkłego werniksu; ubytki warstwy malarskiej (głównie w tle; partia głowy i postaci niemal nie była uszkodzona) uzupełniono retuszami. W partii twarzy i fryzury oryginalne laserunki, miejscami przemyte i przetarte, scalone w trakcie poprzednich konserwacji, pozostawiono bez interwencji. Właściciel obrazu nie zdecydował się na zdjęcie płótna z wtórnego podłoża.

[14] Do takiego wniosku doszłyśmy z Hanną Małachowicz, z którą – dzięki uprzejmości właściciela obrazu – dokonałyśmy oględzin dzieła w trakcie konserwacji i po jej ukończeniu.

gronostajami, spiętym na piersi brylantową agrafą[15]; ujęcie głowy, a także poza są takie, jak w portrecie koronacyjnym. Na płaszczu, którego krawędź ozdobiono złotym haftem z roślinną wicią, widnieje gwiazda Orderu Orła Białego, na piersi monarchy – fragment błękitnej wstęgi Orderu. Na szyi, na oranżowej wstędze, zawieszony jest krzyż Orderu Orła Czarnego. Inaczej niż w portrecie koronacyjnym, król nosi pod płaszczem zbroję, a nie atłasowy, „hiszpański" strój, a poła płaszcza okrywająca lewe ramię jest mniej odwinięta i opada ku dołowi. Przedstawiona tu gwiazda Orderu Orła Białego to gwiazda naszywana, haftowana, a nie przypinana, brylantowa, w której monarcha wystąpił na koronacji, co uwiecznił Bacciarelli w portrecie koronacyjnym i wszystkich jego replikach[16]. Brak też brylantowego łańcucha Orderu Orła Białego, ukazanego w kilku wersjach koronacyjnego portretu – m.in. w Pokoju Marmurowym i w Połtawie[17].

Autorskie wersje koronacyjnego portretu różnią się między sobą nie tylko obecnością łańcucha Orderu Orła Białego, ale także sposobem oddania rysów twarzy królewskiego modela. W najwcześniejszych wersjach różnica ta jest nieznaczna, lecz dostrzegalna. Twarz monarchy na portrecie w Pokoju Marmurowym robi, jak wspomniano, wrażenie nieco młodszej niż na obrazie w Lublinie: policzki są pełniejsze i gładsze (il. 4). W tym ostatnim bardziej wyrazisty jest rysunek nosa, ust, a także podbródka, kąciki oczu lekko opadają (il. 3); ponadto nieco inaczej ułożone są pukle włosów.

Fizjonomia i fryzura modela w *Portrecie Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi* jest niemal identyczna jak w wersji lubelskiej. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że nie był on malowany ad vivum. Partia głowy pozostaje autorską, wierną repliką obrazu lubelskiego, zaś postać w dużej mierze stworzona na nowo – kompozycją inspirowaną portretem koronacyjnym. Obraz ma wszelkie cechy stylu Bacciarellego; poziom wykonania każe uznać go za dzieło autorskie, a nie warsztatowe powtórzenie. Technika malarska – określanie formy miękkimi, długimi pociągnięciami pędzla, stosowanie delikatnego konturu, jasna, lecz zarazem wyrazista kolorystyka – pozwala widzieć w nim pracę powstałą w końcu sześćdziesiątych lub pierwszej połowie lat siedemdziesiątych, zanim zmieniła się maniera malarska Bacciarellego. Mniej więcej w końcu ósmej dekady stulecia artysta szybciej prowadzi pędzel, pociągnięcia stają się krótsze i bardziej szkicowe.

W rzadko cytowanym i trochę niedocenianym, a ciekawym artykule o portrecistach epoki stanisławowskiej, Wincenty Łoś zamieścił opis portretu Stanisława Augusta pędzla Bacciarellego, który – choć nie musi oczywiście dotyczyć omawianego obrazu – warto tu przytoczyć: „Widziałem nadzwyczaj oryginalny portret króla, trzymany w kolorycie,

[15] Na temat płaszcza koronacyjnego zob. J. Gutkowski, *Strój koronacyjny Stanisława Augusta,* „Kronika Zamkowa", 2000, nr 1(39), s. 55–58. Na temat brylantowej agrafy (wyk. J.F. Jacobson, 1764) zob.: Gutkowski, op. cit., s. 55; A. Saratowicz-Dudyńska, *O łańcuchach Orderu Orła Białego,* [w:] *Za Ojczyznę i Naród. 300 lat Orderu Orła Białego,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], red. A. Szczecina-Berkan, T. Jeziorowski, Warszawa 2005, s. 292.

[16] Nie zachowały się rachunki za wykonanie gwiazdy, ale wiadomo, że była gotowa na koronację: znalazła się na jednym z rysunków inwentaryzacyjnych stroju koronacyjnego i regaliów przypisywanym Christophowi Josephowi Wernerowi II. W opisie towarzyszącym rysunkom czytamy: „Der Stern zum Orden auf dem Königlichen Mantel, von Brillianten in Gold gefast, das Kreitz mit Rubinen Eigefas"– *Za Ojczyznę i Naród...*, kat. 177 (oprac. W. Wątroba).

[17] Brylantowy łańcuch orderowy wykonany dopiero w 1766. W czasie uroczystości koronacyjnych Stanisław August użył złotego, emaliowanego łańcucha wykonanego w 1764 przez J.F. Jacobsona – Saratowicz-Dudyńska, op. cit., s. 290–292. Złoty łańcuch nie widnieje na żadnym portrecie koronacyjnym autorstwa Bacciarellego.

w którym Bacciarelli przenosił na płótno urocze postacie niewieście. Było to arcydzieło, ale z drugiej strony, dla króla, przybranego w zbroje, stopień tego kolorytu zupełnie nie odpowiadał, i portret robił urocze, choć dziwne zarazem, jakby zabawki malarza wrażenie."[18]

Poza powyższym cytatem, hipotetycznie dotyczącym omawianego obrazu, brak dotyczących go archiwalnych wzmianek. Bezcenne źródło, jakim dla zagadnienia zakupów dzieł sztuki są własnoręcznie prowadzone przez króla rejestry wydatków z prywatnej szkatuły[19], rzadko pozwala zidentyfikować obrazy, których dotyczą wzmiankowane tam płatności dla Bacciarellego. Malarz otrzymywał bowiem miesięczną pensję, zwykle łącznie z kwotą przeznaczoną na płace artystów i potrzeby kierowanego przezeń Atelier („Bacciarelli ordinaire..."), a także dodatkową zapłatę za namalowane w danym miesiącu obrazy notowane bez tytułów („a Bacciarelli pour les ouvrages...").

W 1784 r., a więc kilkanaście lat po domniemanym czasie powstania *Portretu Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi,* król zamówił jego graficzną wersję u kurlandzkiego rytownika Samuela Gottloba Kütnera. Rytownik niewątpliwie wykonywał dla króla jakieś zlecenia – w styczniu 1781 monarcha wysłał mu do Mitawy medal *Merentibus* „pour desseins", jak to odnotował w zeszycie osobistych wydatków[20]. W pierwszej połowie tego roku odwiedził Warszawę, w lipcu 1781 król opłacił jego powrót do ojczyzny[21]. Podawana również data 1782 sugeruje, że być może artysta przebywał w stolicy dwukrotnie[22].

Okoliczności wykonania reprodukcji dokumentuje sygnatura: „M. Bacciarelli pinxit. S. Kütner sculpsit 1784." (il. 6)[23]. Choć rycina powtarza popiersiowe ujęcie z bacciarellowskiego portretu, różni się jednak kilkoma szczegółami: przede wszystkim uwzględnieniem łańcucha Orderu Orła Białego i pominięciem wstęgi tego Orderu oraz Orderu Orła Czarnego. Na rycinie nie uwzględniono też wijących się, długich splotów harcapa, w obrazie Bacciarellego spływających z przodu na ramiona monarchy.

Być może istniał (późniejszy niż omawiany tutaj?) wariant *Portretu Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi,* z którym miedzioryt Kütnera był zgodny we wszystkich szczegółach. Równie prawdopodobna pozostaje hipoteza, że artysta – na polecenie monarchy – dokonał zmian w rysunku przygotowawczym. Określenie „Bacciarelli pinxit" oznacza, że rytownik opierał się na malowanym wizerunku, ale nie przesądza o wykonaniu jego dokładnej kopii – w osiemnastowiecznej grafice reprodukcyjnej znajdujemy wiele przykładów dowolnego traktowania malarskich pierwowzorów.

---

[18] W. Łoś, *Trzej portreciści z czasów Stanisława Augusta,* „Przewodnik Naukowy i Literacki", (Dodatek miesięczny do „Gazety Lwowskiej"), 19, 1891, s. 854. Autor nie podał, niestety, informacji o właścicielu ani o miejscu przechowywania obrazu.

[19] AGAD, Archiwum Rodzinne Poniatowskich (dalej ARP), 405–427.

[20] AGAD, ARP, 414, *Rejestr wpływów i wydatków pieniężnych z kasy osobistej Stanisława Augusta,* 1781: *Bâtiments, Arts et Sciences* [nlb] (27 I: „au graveur Küttner a Mitau pour desseins un Merentibus"). Data 1784 podana w: F. Kopera, *Kuetner, Samuel Gottlob,* [w:] U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* 22, Leipzig 1907, s. 77–78 – nie znajduje potwierdzenia w źródłach.

[21] AGAD, ARP, 414, *Rejestr...,* 1781: *Bâtiments, Arts et Sciences* [nlb] (11 VII: 100 dukatów na podróż i puzderko z cyfrą królewską warte 60 dukatów).

[22] Kopera, op. cit., s. 77.

[23] A. Chyczewska, *Dzieła Bacciarellego w grafice,* „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej", 8, 1963, nr 10; H. Widacka, *Splendor i niesława. Stanisław August Poniatowski w grafice XVIII wieku ze zbiorów polskich,* Warszawa 2008, nr 26 (tam wcześniejsza literatura).

Kütner otrzymał za swoje dzieło 300 dukatów[24]. To zaskakujące wysokie wynagrodzenie za – dodajmy niezbyt udaną – rycinę, zważywszy na wypłaty dla Bacciarellego. W 1771 r. król zapłacił 400 dukatów za portret koronacyjny do Pokoju Marmurowego: naturalnej wielkości i całopostaciowy, zaś jego replika, podarowana w 1788 r. nuncjuszowi Archettiemu kosztowała wraz z ramą 300 dukatów[25].

Może zastanawiać, dlaczego Stanisław August postanowił uwiecznić w rycinie[26] właśnie *Portret w płaszczu koronacyjnym i zbroi,* a nie swój najbardziej reprezentacyjny i oficjalny wizerunek – portret koronacyjny – wysoko wszak przez siebie ceniony i dlatego masowo kopiowany przez Bacciarellego i zamkową Malarnię. Wiadomo skądinąd, że takie plany istniały, choć nie odnaleziono zrealizowanej ryciny. W spisach wydatków ze szkatuły Stanisława Augusta, w 1771 r. figurują płatności dla Bartolomea Folino za rysunek wykonany według obrazu, bez wątpienia przeznaczony do reprodukcji, na co wskazuje osoba artysty i wysokość sumy (łącznie 100 dukatów)[27]. Dopiero kilkanaście lat później powstał miedzioryt Kütnera, wzorowany na bacciarellowskim portrecie, na którym król pod płaszczem koronacyjnym nosi zbroję.

Malarskie wizerunki Stanisława Augusta w zbroi pochodzą z pierwszej dekady jego panowania i obejmują wcale spory zespół: począwszy od pastelowego portretu Louisa Marteau, niegdyś w kolekcji Angelo Marii Duriniego[28] i jego olejnych wariantów[29], poprzez niesłusznie – jak sądzę – przypisywany Bacciarellemu portret, znany do niedawna z wersji w Muzeum Wojska Polskiego[30], którego oryginał trafił w 2008 r. do zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie[31], a skończywszy na portretach pędzla Bacciarellego: tu omawianym oraz wspomnianych wyżej: z kolekcji Archettiego i poznańskim. Z tego też okresu pochodzi zdecydowana większość podobnie stylizowanych wizerunków graficznych. W tym czasie konwencja heroizowanych portretów, obecna w ikonografii władców od końca XVI w., a szczególnie popularna w pierwszej połowie XVIII stulecia[32], dawno już przebrzmiała.

---

[24] AGAD, ARP, 417, *Rejestr*..., 1784: *Bâtiments, Arts et Sciences* [nlb] (22 VIII: „donné a Le Fort pour Küttner Graveur a Mitau en Souverains 100, N[ota]B[ene] ceciert ajoute aux 400 donnes par les mains de W[...] cki encor au même artiste d'avancer 300 #)"; AGAD, Archiwum Kameralne, III/1145, k. 372 (pokwitowanie Kütnera z 14 X 1784, na odebrane 100 suwerenów (300 dukatów) „przez ręce generała Le Fort" w Mitawie). Zob. też AGAD, Zbiór Popielów, 388, k. 14 v, poz. 218 (wymieniony rewers Kütnera z 14 X 1784), k. 15v, poz. 286 (zaświadczenie Kütnera z 26 III 1785 za odebrane 300 dukatów) – por. Widacka, *Splendor*..., s. 72.

[25] Własność prywatna we Włoszech, prowincja Bergamo– Juszczak, Małachowicz, op. cit., s. 76, nr 35/8.

[26] *Mèmoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski,* 1, St. Petersbourg 1914, s. 178.

[27] AGAD, ARP, 406, *Rejestr*..., 1771–1772: *Bâtiments, Arts, Sciences, Livres* [nlb] (1 IX 1771: „a Folino a compte pour le dessein fait d'après mon grand portrait 25 [ducats]"; następne płatności w 3 ratach: 1 X, 1 XI i 1 XII)– Juszczak, Małachowicz, op. cit., s. 75, nr 35/28.

[28] Dziś własność spadkobierców – C. Geddo, *Il nunzio Durini a Varsavia (1767–1772) fra arte, poesia e politica,* [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L'Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation?. Modern Europe–New World, New Civilisation? Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu,* Warszawa 2009, s. 91–92, przyp. 45, il. 4 na s. 90.

[29] D. Juszczak, *Portret Stanisława Augusta w czerwonym fraku w zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie i wczesna ikonografia monarchy. Louis Marteau–Christoph Joseph Werner II–Ubaldo(?) Bonvicini,* „Kronika Zamkowa", 2010, nr 1-2(59-60) (w przygotowaniu do druku).

[30] Nr inw. MWP 2440 – Chyczewska, *Marceli*..., kat. 19; eadem, *Marcello*..., s. 53–54.

[31] Nr inw. ZKW/4919 – Chyczewska, *Marceli Bacciarelli*..., kat. 17a; *Treasures of Poland. Rembrandt and the Precious Royal Collection* [kat. wyst., Tokyo Fuji Art Museum i in.], red. M. Ozga, K. Połujan, Tokyo 2010, kat. 20 (oprac. D. Juszczak).

[32] W kompozycji i koncepcji omawianego tu portretu Bacciarellego (popiersie na wprost, zbroja, płaszcz spię-

Dotyczy to, tym bardziej, lat osiemdziesiątych XVIII w. – miedzioryt Kütnera pozostaje bodaj najpóźniejszym przykładem wizerunku Stanisława Augusta „w zbroi".

Jak pisał Jakub Pokora, w wizerunkach monarchy w zbroi trudno, co oczywiste, doszukiwać się symboliki czysto militarnej. Zbroja oznacza tu raczej *Fortitudo* – konieczne do pokonywania wszelkich przeciwności, a także szerzej rozumianą *virtus heroica,* którą odznaczać się winien władca-prawodawca sprawujący sprawiedliwe rządy, z okazywaniem łaski i miłosierdzia[33]. W poezji okolicznościowej powstającej z okazji elekcji i koronacji, Poniatowskiego przedstawiano nie jako wodza-zdobywcę, lecz jako króla-obrońcę, którego mądre panowanie gwarantować będzie obywatelom dobrobyt i bezpieczeństwo[34]. Taki obraz Stanisława Augusta przekazują nam jego współcześni, czy jest on jednak identyczny z przekazem, jaki w intencji królewskiego zleceniodawcy, nieść miały jego wizerunki w zbroi? Krystyna Zienkowska zasugerowała, że brak militarnymi osiągnięć, stale zmuszał Stanisława Augusta do podtrzymywał wokół swej osoby mitu zwycięskiego i pełnego chwały władcy-mocarza[35]. Ten propagandowy zabieg znajduje odzwierciedlenie zarówno w programie ideowym wystroju wnętrz Zamku Warszawskiego[36], jak i w kreowaniu przez monarchę swego wizerunków w sztukach plastycznych – przypomnijmy, że portretował się on chętnie w generalskich mundurach różnych formacji. Na rok 1784, kiedy powstał miedzioryt Kütnera, przypadają kolejne załamanie się reform, kryzys wynikły z afery Dogrumowej i inne niepowodzenie – znamienne, że jakby na przekór swej realnej sytuacji i pozycji[37], król każe wykonać rycinę, w którym przedstawiony jest jako *rex armatus.*

Pojawienie się na rynku sztuki omawianego obrazu – nieznanego dotąd dzieła pędzla Bacciarellego – świadczy o tym, że wydawałoby się całkowicie już rozpoznane, *oeuvre* „pierwszego" malarza Stanisława Augusta, kryje jeszcze zagadki. Należy mieć też nadzieję, że rynek ten wciąż dostarczać będzie nam takich niespodzianek. Przypomnijmy, że w 1999 r. do zbiorów Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie trafił znakomity *Portret Stanisława Augusta z popiersiem Piusa VI*[38] – ten sygnowany i datowany 1789 oryginał, znano jedynie z warsztatowej kopii w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Tejże Fundacji udało się w 2002 r. nabyć portrety Izabeli z Poniatowskich Branickiej i Urszuli z Zamoyskich Mniszchowej, należące do serii z Pokoju Jadalnego w Łazien-

ty na piersi) czytelne są inspiracje ikonografią Wettynów, zwłaszcza rytowanymi portretami wg malarskich pierwowzorach Louisa de Silvestre'a – zob. E. Łomnicka-Zakowska, *Graficzne portrety Augusta II i Augusta III Wettynów w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie,* Warszawa 1997, s. 110, nr 38; s. 162, nr 64; s. 362, nr 19; s. 352, nr 32. Ten sam wniosek dotyczy bacciarellowskiego portretu koronacyjnego – *Uroda*..., s. 150, kat. 25 (oprac. D. Juszczak).

[33] J. Pokora, *Obraz Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta (1764–1770). Studium z ikonografii władzy,* Warszawa 1993, s. 61–66.

[34] Ibid., s. 64–66; A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764–1795),* Bydgoszcz–Kraków 2006, s. 79–84.

[35] K. Zienkowska, *Stanisław August Poniatowski,* Wrocław 1998, s. 42, 130–132.

[36] A. Rottermund, *Zamek Warszawski w epoce Oświecenia. Rezydencja monarsza, funkcje i treści,* Warszawa 1989, passim.

[37] Zienkowska, op. cit., s. 215–216, 132.

[38] Nr inw. FC-ZKW 1399 – D. Juszczak, H. Małachowicz, *Portret Stanisława Augusta z popiersiem Piusa VI w Zbiorach Fundacji im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie*, [w:] *Arx felicitatis. Księga ku czci profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin, od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, Warszawa 2001, s. 321–330.

kach, sygnowane i datowane 1778 na odwrociach, na licach opatrzone numerami królewskiej galerii[39]. Wizerunek Urszuli Mniszchowej, podobnie jak *Portret Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi,* nie był znany nawet za pośrednictwem kopii.

[39] Nr inw. FC-ZKW 1564, FC-ZKW 1563 – D. Juszczak, H. Małachowicz, *Nieznany Bacciarelli – portrety rodzinne Poniatowskich z Pokoju Jadalnego pałacu w Łazienkach,* „Rocznik Warszawski", 31, 2003, s. 114–133.

Portrait of King Stanisław August in Coronation Robes and Armour. Marcello Bacciarelli and Samuel Gottlob Kütner
(Summary)

The article concerns a previously unknown portrait by Marcello Bacciarelli, bought privately on the art market in Warsaw in 2010. The portrait was most probably painted towards the end of the 1760s and repeats the type of head that is depicted in the *Portrait of King Stanisław August in Coronation Robes* painted by Bacciarelli ca. 1767–1771. In 1784 Samuel Gottlob Kütner was commissioned by Stanisław August to produce an engraving based on that portrait.

Dorota Juszczak

PORTRET STANISŁAWA AUGUSTA W PŁASZCZU KORONACYJNYM I ZBROI. MARCELLO BACCIARELLI I SAMUEL GOTTLOB KÜTNER

tekst: s. 421–428



1. M. Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta w płaszczu koronacyjnym i zbroi,* ok. 1770–1775. Własność prywatna (fot. A. Ring)



2. M. Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym,* ok. 1767–1771. Zamek Królewski w Warszawie (fot. A. Ring)



3. M. Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym*, ok. 1767-1771 – fragment. Muzeum Lubelskie w Lublinie (fot. P. Maciejak)



4. M. Bacciarelli, *Portret Stanisława Augusta w stroju koronacyjnym*, ok. 1767–1771 – fragment il. 2 (fot. A. Ring)



5. Malarz nieokreślony wg M Bacciarelli, P*ortret Stanisława Augusta w zbroi,* XVIII/XIX w. Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie (fot. A. Ring)



6. Samuel Gottlob Kütner, *Portret Stanisława Augusta*, 1784. Biblioteka Narodowa, Zakład Zbiorów Ikonograficznych (fot. Biblioteka Narodowa)

„MIEĆ NA PALCU PIERŚCIEŃ DIAMENTOWY...” ALBO I NIE MIEĆ... O „ZAKUPIE” KAROLA STANISŁAWA RADZIWIŁŁA U JOACHIMA FRIEDRICHA JACOBSONA I, JUBILERA JKMCI

„Mieć na palcu pierścień diamentowy (...) znaczyło panicza i dworaka modnego, kiedy jeszcze na obu rękach błyskały pierścienie, to tym bardziej. Choć by się kto najlepiej ubrał, bez tych ozdób nie był miany, tylko za miernego obywatela, albo też za niegustownego domatora. Dla czego, kogo nie stać było na prawdziwe klejnoty, stroił się w czeskie, głogowskie i biłgorajskie, mianowicie w nocnych kompaniach, w których od rzęsistych świec lada szkiełko nabiera blasku, i do tego mało było w kraju jubilerów takich, którzy by jednym rzuceniem oka prawdziwe klejnoty od fałszywych rozeznawać mogli.”[1] Proces o należność za dwa brylantowe pierścienie, którego ślady w postaci dokumentów sądowych zachowały się w Archiwum Radziwiłłów[2], nie dotyczył klejnotów, które sieją blask tylko „w nocnych kompaniach”, lecz tych lśniących blaskiem prawdziwych brylantów. Pozwanym był nie „mierny obywatel”, lecz książę wojewoda wileński Karol Stanisław Radziwiłł, uchodzący za najbogatszego magnata Rzeczypospolitej, powodem zaś Joachim Friedrich Jacobson I, jubiler JKMci Stanisława Augusta, który z pewnością „jednym rzuceniem oka” klejnoty fałszywe „od prawdziwych rozeznać” potrafił.

Zachowały się wcześniejsze dowody kontaktów Radziwiłłów z warszawskim jubilerem – wystawiony w Warszawie 29 grudnia 1754 rachunek na 1393# dla Michała Kazimierza „Rybeńki” za brylantami sadzony garnitur dla damy złożony z kokardy, egrety i pary kolczyków. Od księcia jubiler otrzymał brylanty o wadze 48 3/4 karata „w starych wyrobach”, częściowo wymagające nowego szlifu, sam zaś musiał dołożyć 49 3/4 karata. „Brylantowanie” wycenił na 63#, złoto, srebro i pozostałą robociznę na 200#. Ta kalkulacja jest znakomitą ilustracją rzeczywistego zaangażowania finansowego rzemieślnika – wszak jego robocizna stanowi mniej niż 1/5 wszystkich kosztów. Wyłożone kapitały są więc znaczne, jeśli nie posiadał wystarczającej gotówki, musiał się zapożyczyć, by sprostać zamówieniu. Kredyt, choć dostępny jubilerowi o pozycji Jacobsona, był jednak kosztowny[3].

Joachim Friedrich Jacobson, wzięty jubiler osiadły na Lesznie, starszy zboru ewangelicko-augsburskiego[4], w latach 1753–1768 wykonywał liczne zamówienia dla Jana Klemensa

[1] J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1985, s. 353.

[2] Zwróciła na nie uwagę E. Kowecka, *Prace Joachima Fryderyka Jacobsona dla Jana Klemensa Branickiego*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 1987, nr 1, s. 77 –92, przyp. 6.

[3] Stanisław August przy jego stałych, jak się wówczas spodziewano, a więc pewnych dochodach, otrzymał kredyt na 8% „od Summy 8210# 17 Aprila 1769 zaciągnioney”, płacąc „prowizyi za miesięcy 19” nieco ponad 1067#. Szybka zapłata jest więc w przypadku tak kapitałochłonnej branży jak jubilerstwo ewidentnie podstawowym warunkiem przetrwania warsztatu, zapewne często balansującego na skraju bankructwa. W przypadku tego zamówienia zapłata chyba również się odwlekała i przybrała jakieś formy niebezpośrednie, nie ma bowiem pokwitowania od Jacobsona, natomiast na zachowanej kopii rachunku widnieje dopisek: „weszło w kalkulacyą die 17 Jan 1756 [a więc w dwa lata później] Adam Zimann Plenipotent JMPana Riaucourta”. Być może dotyczy on przejęcia długu Radziwiłłów przez Riaucourta, warszawskiego kupca i finansistę, prowadzącego zapewne interesy z Radziwiłłami, być może też wspierającego kredytem Jacobsona. W każdym razie w jakiś sposób pretensje Jacobsona zostały zaspokojone, bo nie ma śladów dalszych pertraktacji w tej sprawie, ale brak też nowych zamówień aż do czasu feralnych brylantowych pierścieni.

[4] 6 lipca 1761 został powołany na starszego zboru – L. Otto, *Przyczynek do historii zboru ewangelicko-augsburskiego warszawskiego, 1650 –1781*, Warszawa 1881, s. 25.

Branickiego[5]. Pierwsze kontakty ze Stanisławem Augustem nawiązał jeszcze przed koronacją[6], a we wczesnych latach panowania stał się jego najważniejszym jubilerem. Sporządził klejnoty do stroju koronacyjnego monarchy: łańcuch emaliowany Orderu Orła Białego z brylantowym krzyżem i brylantami sadzoną okazałą agrafę. Niewątpliwie najkosztowniejsze były, znane już tylko z portretów, brylantowe klejnoty orderowe: łańcuch i wspaniała gwiazda. Zachowane rachunki i zestawienia wypłat z lat 1765 –1777[7] dokumentują różnorodność prac, za które jednak król nie płacił regularnie swemu jubilerowi. Dług powstały już w pierwszych latach po koronacji, zwracał w ratach po 100# aż do stycznia 1777 r., kiedy to w raptularzu zapisał: „a La Veuve de Jacobson et son fils à compte 100# du total 13 588 # sur quel il'a eté payé 10.993 # reste 2 595 #"[8].

Niemłody już jubiler, przyzwyczajony do przeciągających się w nieskończoność płatności, zapewne bardziej wierzył w moc ponawianych uniżonych próśb w kolejnych listach, niż dochodzenie sprawiedliwości w sądach Rzeczypospolitej[9]. Wskazuje na to permanentne kredytowanie Stanisława Augusta czy też delikatny nacisk, jaki usiłował wywierać na Jana Klemensa Branickiego, dłużnego mu 480#, gdy w liście z 1768 r., dziękując dyplomatycznie za prezent w postaci przesłanej soczewicy i manny, pytał, czym zawinił, że wciąż „nie może doprosić się łaski pańskiej" i otrzymać zapłaty[10]. Dlaczego więc tym razem złotnik podjął tak ryzykowną decyzję i wystąpił na drogę sądową?

Karol Stanisław Radziwiłł, wojewoda wileński, kupuje, czy raczej bierze od Jacobsona, dwa pierścienie i 8 lipca 1768 wystawia w Warszawie zobowiązanie zapłaty: „Czynię wiadomo tą moią kartą assekuracyiną daną JMP Joachimowi Frydrychowi Jakubsonowi Jubilerowi JKMci iż zostaię Onemu winien za dwa Pierścienie Bryliantowe na potrzebę moią wzięte Czerwonych Złotych Dwa tysiące, którą to Summę deklaruję na Kontraktach Lwowskich Trzykrolskich w Roku przyszłym Tysiąc Siedemset Sześćdziesiąt Dziewiątym kazać wypłacić, y na to się dla większey wagi ręką własną podpisuię"[11]. Na karcie widnieją dwa dopiski obrazujące bolesną drogę wyciskania pieniędzy z możnego klienta: Jacobsona, datowany w Warszawie 8 lipca 1770, przekazujący prawa zięciowi Christianowi Wilhelmowi Zugehoerowi[12], oraz drugi: „Takowy dług zaspokojony w Ru 1772 Julij 21

[5] Kowecka, op. cit.; eadem, *Dwór „najrządniejszego w Polszcze magnata"*, Warszawa 1993, s. 247 –249.

[6] Na przykład „Clé à Chiffre" – 10 dukatów (luty 1763), „une Bague" – 230 dukatów (marzec 1763), „bague Brilliant" – 590 dukatów (kwiecień 1764), „petit ordre de Prussie" – 28 dukatów i „rubans d'ordre Prussien" (czerwiec 1764); z 25 sierpnia 1764 pochodzi rachunek za tabakierkę z karneolu z brylantami – Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), Archiwum Kameralne, III/327, s. 129.

[7] AGAD, Archiwum Kameralne, III/157; AGAD, Archiwum Józefa Poniatowskiego, 347 –352.

[8] AGAD, Archiwum Rodzinne Poniatowskich, 411, *Garderobe*, 1 stycznia 1777; zapis ten pozwala rozstrzygnąć wątpliwości co do daty śmierci Jacobsona.

[9] Inny jubiler królewski Stanisława Augusta, Johann Gottlieb Böck, prosi o wypłacenie 607# z całej sumy 1167#, bo z powodu złamanej ręki nie będzie mógł uprawiać profesji jubilerskiej i jest „nędzą przyciśniony" – AGAD, Archiwum Kameralne, III/1138, k. 4 –5. Wśród archiwaliów tego zespołu znajdujemy też „Ekspens na umorzenie kapitałów Jubilerowi Böck na klejnoty y roboty jubilerskie in vim resztuiącey Summy 3350#" – ibid., k. 79.

[10] Kowecka, *Dwór*..., s. 249 i przyp. 121; 21 II 1757 Jacobson w liście do hetmana błagał o wypłacenie zaległej sumy 218 #, pisząc, że jest bez pieniędzy, atakowany przez wierzycieli – AGAD, Archiwum Roskie, 82, k. 562v.

[11] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, J 8, k. 6.

[12] Christian Wilhelm Zugehoer był mężem Wilhelminy Elżbiety Jacobsonówny. *W Księdze zgonów i opłat wnoszonych za pogrzeby ewangelickie od 1.I 1763 do 27 IV 1775* pod datą 12 VI 1770 znajdujemy wpis

Zaczym ta Karta Aniihila”[13]. Pomiędzy datami wydania „karty assekuracyinej” a „aniihilacją” długu rozpościera się obraz kolejnych etapów procesu, w którym Zugehoer zostaje plenipotentem Jacobsona. Nie bez znaczenia dla jego przebiegu jest pozycja skoligaconego ze złotnikiem Zugehoera: w dokumentach określanego jako „Urodzony” w odróżnieniu od „Sławetnego” Jacobsona[14].

Proces zaczął się od próby szukania sprawiedliwości w sądzie grodzkim, który wezwał księcia do zadośćuczynienia żądaniom jubilera. W dokumencie z 29 maja 1770 wskazuje się nawet mazowieckie Ręczaje, z których należy pokryć należność[15]. Z 27 października 1770 r. pochodzi kolejny wypis z ksiąg grodzkich, z którego wynika, że odesłano sprawę do Komisji Skarbu Koronnego, sądu pierwszej i ostatniej instancji w sprawach handlowych[16]. Tu proces zdumiewająco przyspieszył, bo już 29 października książę otrzymał kolejne wezwanie: „My Komisarze Rady Ekonomicznej Skarbu Koronnego (...) rozkazujemy ażebyś się Waszmość przed Nami y Sądem Naszym (...) stawił się. A to na popieranie Urodzonego Christiana Wilhelma Zugehoer Powoda, który stosując sie do Prawa y Dowodów sobie służących Waszą Xiążęcą Mość pozywa do widzenia y posłuchania się oraz Summy Dwóch Tysięcy Czerwonyh Złotych (...) Sławetnemu Jacobson za Dwa Pierścienie Dyamentowe winney kredytowane Skryptem ręcznym (...) do zapłacenia upewnioney, przez Tegoż (...) Powodowi ustąpionej y do tąd na wielokrotne dopominanie się niezapłaconey”[17]. 9 lutego 1771 Komisja „na niestawiającego się (...) a tym samym Prawu powszechnemu nieposłusznemu” wydaje kondemnatę, nakazując by „sumę (...) zapłacił pod karą Banicyi Wieczney (...) do którey to Banicyi ogłoszenia Woźnego Sąd przydał, a tenże przydany (...) Banicyę w przytomności wielu różnego stanu ludzi wyniosłym głosem swoim obwoływał y do wiadomości wszystkich”. „Po nastąpioney tedy Banicyi ogłoszeniu” Komisarze zażądali wykonania egzekucji wyroku od starostów, w których jurysdykcji znajdowały się dobra radziwiłłowskie[18]. Banicja stosowana przez sądy Rzeczypospolitej jako środek przymusu była instytucją prawa procesowego otwierającą drogę egzekucji. 28 kwietnia 1771 Komisarze ponowili żądanie stawienia się za kolejne 4 tygodnie i wezwali do zaspoko-

dotyczący śmierci ośmiomiesięcznej córki tej pary, Wilhelminy Fryderyki Dorothei – AGAD, Nabytki nieudokumentowane Oddziału I, sygn. 232.

[13] Podpisany przez M. Radziszewskiego, marszałka dworu Karola Stanisława Radziwiłła.

[14] O tym, że pochodzenie powoda nie było obojętne, świadczy przypadek innego procesu (bogato udokumentowanego archiwaliami: AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, L104), jaki wytoczył Beniamin Lewkowicz, "syn niegdy starozakonnego Lewka Jubilera żółkiewskiego" Karolowi Stanisławowi Radziwiłłowi w 1770 r., czyli, co charakterystyczne, prawie w tym samym momencie, co Jacobson. Chodziło o niezapłacone rachunki za biżuterię zamawianą jeszcze w latach 40. XVIII w. przez Franciszkę Radziwiłłową. Nie znajdując satysfakcji w sądach powód szukał poparcia u Kaspra Lubomirskiego, który prosi w 1778 r. Radziwiłła o uregulowanie należności, lecz ten odpowiada, że "nie podobna, aby się co iemu Pretensyą, którą on regestrami y karteczkami drobnemi dowodzi, od Roku 1745 zaciągnioną ze skarbu śp. Oyca moiego niezaliczyli, przeto uznasz sam (...) iż jest w porządku zayrzeć pierwej w Akta (...) aniżeli do liquidacyi przystąpić" (s. 13). Jednakże akta owe zostały, jak pisze książę, "przed burzą w kraju daleko schronione", więc rozstrzygnięcie na razie nie jest możliwe. Nie było możliwe jeszcze bardzo długo, bo w sprawie tej jeszcze w 1806 r. kahał miasta Połonne wydaje zaświadczenie Szymsze i Ruchli Beniaminowiczom, iż są "dziećmi i sukcessorami Beniamina Leybkowicza, a wnukami Leybki Żółkiewskiego jubilera". (s. 41).

[15] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, J8, k. 11.

[16] Ibid., k. 14.

[17] Ibid., k. 8.

[18] Ibid., k. 31.

jenia żądań powoda[19]. Zugehoer, trzymający w ręku kondemnaty, orzeczenie banicji i nakaz egzekucji, był w rzeczywistości bezskuteczny w swych wysiłkach, uciekł się przeto do pomocy znakomitego jurysty. Oto 31 maja 1771 r. przed Komisję Skarbu Koronnego, „stosując się do Prawa Koronnego o Exekucyi Ustanowionego (...) Strona powodowa (...) przez urodzonego Michała Węgrzeckiego[20] pozywa" już nie księcia Radziwiłła, ale „starostów czerskiego, warszawskiego, zakroczymskiego, ciechanowskiego, etc.". Komisarze napominają, aby starostowie „ieden do drugiego nie odwołując się, Owszem tenże ieden drugiego zastępuiąc (...) do Dóbr Prawem przekonanych (...) ziechawszy Exekucyę mocną, skuteczną y nieodwłoczną (...) w Summie i Prowizyi tudzież Winach Zniesienie Processu wystarczaiących (...) czynili (...)"[21]. Mimo to dopiero 23 maja 1772 „ze Skarbu Xięcia Karola" wydano JP. Jacobsonowi „assekuracyą", w której Książę zobowiązał się, że „Dług należący JW Panu Jakobsonowi (...) na sumę Złotych Polskich 36000 (...) w miesiącu Julii w Roku teraźnieyszym 1772 (...) Oddam y Opłacę"[22]. Że tak się stało, świadczy obecność w Archiwum Radziwiłłów owej „katy assekuracyinej", „aniihilowanej" 28 lipca 1772, będącej wcześniej głównym dowodem w procesie, oraz dokument potwierdzający wykonanie wyroku z tegoż dnia[23]. Wystąpienie z pozwem przeciwko starostom, w których jurysdykcji leżały dobra radziwiłłowskie, a więc zobowiązanych do egzekucji wyroku, było znakomitym chwytem procesowym.

Chciałoby się rzec – zaskakująca nowoczesność myśli. Oto obywatel reprezentujący dysydenckiego rzemieślnika działającego poza cechem pozywa państwo w osobach jego urzędników – za bezczynność (a tym samym promocję bezprawia), i to w procesie, jaki toczy przeciw osobie z najwyższych kręgów elity możnowładczej i finansowej. Jak powiedział z goryczą znany warszawski adwokat autorce niniejszego tekstu – dziś taki sukces jest niemożliwy... i nikt o zdrowych zmysłach nie powinien wszczynać podobnego procesu.

A jednak proces ten nie jest dowodem na odradzanie się sądownictwa pierwszej Rzeczypospolitej w dramatycznym momencie jej historii, tuż przed pierwszym rozbiorem. Tajemnica sukcesu Jacobsona leży raczej w sytuacji samego Karola Stanisława Radziwiłła[24], pozbawionego możliwości skutecznego zniechęcenia złotnika do sądowego dochodzenia należności. Już 16 sierpnia 1764 konfederacja litewska skazała Radziwiłła jako wroga ojczy-

---

[19] Ibid., k. 17.

[20] Michał Węgrzecki, nobilitowany w 1768 r., choć nie miał wykształcenia uniwersyteckiego, był zapewne jednym z najwybitniejszych adwokatów-praktyków tego okresu; plenipotent Komisji Skarbowej Koronnej od 1768 r., w późniejszych latach był członkiem zespołu twórców Kodeksu Zamoyskiego, a nawet „autorem glos do jednej z wcześniejszych wersji projektu" – E. Borkowska-Bagieńska, *Zbiór praw sądowych Andrzeja Zamoyskiego*, Poznań 1989, s. 47.

[21] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, J8, k. 20; opieszałość starostów i ich taktyka odsyłania spraw „do kolegów" w znacznym stopniu była odpowiedzialna za nieskuteczność systemu sądowego w Polsce. Próbowano zjawisko to ograniczyć groźbą kar pieniężnych, a nawet pozbawienia urzędu – Z. Kaczmarczyk, B. Leśnodorski, *Historia państwa i prawa Polski,* 2: *Od połowy XV wieku do r. 1795*, wyd. 3, Warszawa 1968, s. 403.

[22] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dz. XXI, J8, s. 50; nawet wziąwszy pod uwagę, że wyrażoną kwotę wypłacono powodowi w złotych polskich, podczas gdy wartość nieszczęsnych dwóch brylantowych pierścieni oszacowano w czerwonych złotych, to poniesione koszty odsetek od kapitału, koszty sądowe i adwokackie, oraz nałożona kara, których wysokości nie znamy, czyniły całe przedsięwzięcie wysoce nieopłacalnym.

[23] Ibid., s. 47.

[24] A. Rachuba, *Radziwiłł Karol,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 30, Wrocław –Warszawa –Kraków –Gdańsk –Łódź 1987, s. 248 –262.

zny na konfiskatę dóbr i twierdzę. Zasekwestrowane dobra litewskie otrzymały kuratorów spośród przyjaciół politycznych Czartoryskich, których celem było zniszczenie pozycji politycznej przebywającego za granicą Radziwiłła przez finansowe zrujnowanie go. Na sejmie 1766 r. książę bezskutecznie usiłował poprzez własnych popleczników wywierać naciski, by zniesiono ów dekret, sam zaś prowadził dość chaotyczne działania polityczne dopraszając się poparcia dworów zagranicznych w swej sprawie. Zmuszony okolicznościami, ukorzył się przed Katarzyną, powrócił do kraju i zadeklarował lojalność w stosunku do króla, został marszałkiem konfederacji radomskiej, a potem sejmu nadzwyczajnego 1767 r. Dekrety z 1764 r. uchylono, jednak zwrot majątków utrudniał ambasador rosyjski, chcąc zapewnić uległość Radziwiłła. Powołano dwie komisje sądowe mające rozstrzygać roszczenia majątkowe wysuwane względem Radziwiłłów, nie polepszyło to jednak znacząco jego dramatycznej sytuacji materialnej, tym bardziej, że koronna nie zebrała się w ogóle, litewska szybko zawiesiła działanie. Wkrótce po tym jak ponownie otrzymał godność wojewody wileńskiego, Radziwiłł podpisał, zapewne w dobrej woli, licząc jednak na korzystne dla siebie rozstrzygnięcia majątkowe, ową „kartę assekuracyiną” dla Jacobsona, płatną w lipcu 1769 r. Tymczasem, by uspokoić żądania spłaty ogromnych długów, z jakimi wystąpił za protekcją dworu berlińskiego kupiec królewiecki F. Saturgus, Radziwiłł musiał zastawić w Holandii klejnoty i srebra. Rozczarowany sytuacją polityczną w lipcu 1769 r. książę wyjechał do Prus, a potem przyłączył się, już otwarcie, do przywódców konfederacji barskiej. Nie powrócił do Warszawy aż do 1778 r. W 1770 r. z polecenia imperatorowej dokonano sekwestru wszystkich jego dóbr; wyniszczał je kwaterunek wojsk i nieuczciwość zarządców. Także długi, które robił książę za granicą, prowadząc działalność polityczną na rzecz konfederacji w charakterystyczny dla siebie, kosztowny sposób, obciążały zastawami dobra krajowe.

Sądy, opanowane przez wrogów Radziwiłła, konsekwentnie przyznawały rację wszelkim „pretensorom”. Wśród nich był także Joachim Friedrich Jacobson, reprezentowany przez obrotnego zięcia. Jubiler zdecydował się więc po prostu skorzystać z zaistniałej sytuacji, a może raczej poczuł się wobec niej bezsilny, gdyż zawiodły, bo wobec klęski finansowej Radziwiłła zawieść musiały, metody od dawna wypróbowane przez rzemieślników – uniżone przypomnienia, ociąganie się z ukończeniem kolejnych zamówień, w końcu błagalne listy. Ocenił zapewne, że w chwili, gdy wszyscy „kredytorzy i pretensorzy” w atmosferze przychylności dworu rosyjskiego dochodzili swego, znajdzie się miejsce i dla skromnych żądań królewskiego jubilera.

The order of two diamond rings made by Karol Stanisław Radziwiłł, voivod of Vilnius at the royal jeweler Joachim Christian Jacobson I
(Summary)

The article describes the lawsuit which was brought in 1770 by Joachim Friedrich Jacobson against Karol Stanisław Radziwiłł, Voivod of Vilnius, one of the richest and most prominent magnates in the Commonwealth. Jacobson, the court jeweler of King Stanisław August Poniatowski, managed to recover the charge for two expensive diamond rings, acting by his plenipotentiary – Christian Wilhelm Zugehoer, a nobleman who was also his son-in-law – and hiring Michał Węgrzecki, than one of the most eminent lawyers in Warsaw. Great inequality of social position of the defendant and the plaintiff were balanced out by extremely difficult financial and political situation of Radziwiłł, which was largely the result of his activity in opposition to the king.

MAŁE ZNAKIEM WIELKIEGO. NIEZNANY TŁOK PIECZĘTNY GDAŃSKIEGO BURMISTRZA CARLA FRIEDRICHA VON GRALATH ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU

Nigdy zapewne nie będziemy w stanie nawet w przybliżeniu oszacować liczby dzieł sztuki, jakie ze zbiorów muzealnych Gdańska przepadły na zawsze w wyniku pożogi wojennej i jej następstw. Z gruzów budynku muzealnego i ze spalonych kamienic miejskich, z miejsc ukrycia zabytków w mieście i w jego okolicach, garstka przybyłych do Gdańska historyków sztuki, również przy pomocy muzealników niemieckich, wydobywała zabytki, należące do przedwojennej kolekcji Stadtmuseum, ale również te „bezpańskie", które przedstawiały wartość artystyczną i historyczną. Ów heroiczny okres gdańskiego muzealnictwa jest właściwie jeszcze nieprzebadany i wciąż czeka na opracowanie.

Wśród zabytków będących dzisiaj w posiadaniu Muzeum Narodowego w Gdańsku znajdują się takie, których losów nie da się już prawdopodobnie ustalić. Znalazły się one w zbiorach jako powojenne przekazy anonimowych osób lub zostały odnalezione w budynku muzeum, ale nie zidentyfikowano ich w przedwojennych inwentarzach. Takim tajemniczym zabytkiem pozostaje trójstronna obrotowa pieczęć, której pochodzenie i sposób pozyskania do kolekcji muzealnej jest nieznany; nigdy nie stała się obiektem zainteresowania historyków sztuki i muzealników. W zbiorach przechowywana jest co najmniej od 1974 roku, kiedy założono kartę katalogu naukowego. Niewielki, przejrzysty, lekko przydymiony kamień, zapewne kwarc dymny[1], oszlifowano w taki sposób, że powstały trzy owalne, nieznacznie nieregularne pola, a w częściach bocznych wykonano niewielkie i płytkie otwory, jak można się domyśleć, do zamocowania niezachowanej dzisiaj oprawy. Części pomiędzy trzema polami, na których wycięto dwa herby z klejnotami i labrami oraz antykizujące popiersie męskie ujęte z profilu[2], oszlifowane zostały w drobne, nieregularne fasetki (il. 1).

Literatura dotycząca gdańskich herbów i gmerków mieszczańskich oraz tutejszej heraldyki i jej historii jest niezadawalająca[3]. Jednak szybko udało się ustalić, że jeden z herbów należy do rodziny von Gralath[4], a drugi, dzięki porównaniu z herbami wyrzeźbionymi na płytach nagrobnych w kościele pw. św. Piotra i Pawła w Gdańsku, do rodziny Davisson (Davißon, Davidson)[5] (il. 2). Dzięki temu można było zidentyfikować właścicieli pieczęci, którymi

[1] Badania przeprowadzone w Zakładzie Fotofizyki i Techniki Laserowej Instytutu Maszyn Przepływowych PAN w Gdańsku wykazały, że głównym składnikiem kamienia jest kwarc – I. Żmuda-Trzebiatowska, M. Sąwczak, *Analiza ramanowska pieczęci Gralatha,* 2010, mpis w Muzeum Narodowym w Gdańsku. Pani Iwonie Żmuda-Trzebiatowskiej i Panu Mirosławowi Sawczakowi winien jestem serdeczne podziękowania za zainteresowanie i pomoc w ustaleniu materiału, z którego pieczęć została wykonana.

[2] Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/321/Rz; wys. 2,5 cm, szer. (każdego pola) 2,2 cm; ciężar 78,3 karata (15,66 g).

[3] J. Zdrenka, *Herby mieszczaństwa gdańskiego. Uwagi wstępne,* [w:] *Mieszczaństwo gdańskie,* red. S. Salmonowicz, Gdańsk 1997, s. 449–463, tam literatura i wskazówki archiwalne dot. gdańskiej heraldyki mieszczańskiej; por. *Dyskusja*, [w:] ibid., s. 465–468.

[4] Zdrenka, op. cit., s. 453; M. Gizowski, *Herby patrycjatu gdańskiego*, Gdańsk 2000, s. 246–249.

[5] W kościele pw. św. Piotra i Pawła w Gdańsku zachowały się trzy płyty należące do rodziny Davissonów: Daniela Davissona z ok. 1650 r., Daniela Davissona z 1710 r. i Emanuela Davissona z 1743 r. – W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig* (Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens, Reihe A), 5: *St. Trinitatis, St. Peter und Paul, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten,* oprac. von F. Swoboda,

okazali się Carl Friedrich von Gralath (ur. 11 grudnia 1741, zm. 28 maja 1818) i jego druga żona – Charlotta Constantia Beata Davisson (ur. 24 marca 1760, zm. 6 grudnia 1805).

Chociaż nie zachowały się bezpośrednie informacje o przekazaniu pieczęci do zbiorów dawnego Stadtmuseum lub Kunstgewerbemuseum[6], to z pewnym prawdopodobieństwem założyć można, że zabytek trafił do kolekcji w 1918 r. W tym roku do Kunstgewerbemuseum trafiły trzy reliefowe portrety wykonane z wosku, które ze względu na sportretowane osoby z rodziny von Gralath i Davisson, stanowiły komplet i zapewne przekazane zostały do zbiorów jako zespół. Były to wizerunki Carla Friedricha von Gralatha, Charlotty Constantii Beaty von Gralath i jej ojca – Daniela Gottloba Davissona. Z wymienionych zabytków tylko ostatni opatrzono datą (1783)[7]. Poza nimi pozyskano jeszcze jeden miniaturowy portret Carla Friedricha von Gralatha malowany na pergaminie[8]. Zapewne w tym samym roku zbiory muzealne wzbogaciły się o wizerunki damy oraz dziewczynki z rodziny von Gralath[9]. Ponieważ wykonane zostały również z wosku, trafiły do zbiorów w tym samym czasie co poprzednie i następnie wspólnie były wystawiane jako własność muzealna[10], uznać można, że podarowane zostały muzeum przez jedną osobę[11].

Spojrzenie na życiorys dawnego właściciela pieczęci odsłania zasługi bogatego i ambitnego mieszczaństwa gdańskiego. Carl Friedrich von Gralath był synem Daniela Gralatha, zwanego potem Starszym, i Doroty Julianny z domu Klein, córki słynnego przyrodnika gdańskiego Jakuba Teodora Kleina i Anny Katarzyny Reyger. Daniel Gralath (1708–1767) studiował prawo, filozofię, fizykę i matematykę na uniwersytetach w Halle i Marburgu, jednak później poświęcił się prawie wyłącznie naukom przyrodniczym, co było zapewne powodem, że stał się współinicjatorem powołania do życia w 1742 r. *Societas physicae experimentalis.* Pierwsze działania zmierzające do założenia towarzystwa naukowego w Gdańsku miały miejsce już w 1670 r. Podjęte zostały przez Israela Conradta, jednak jego starania nie powiodły się. Dopiero w 1720 r. założono *Societas literaria,* która na cotygodniowych spotkaniach miała zajmować się „curieuse Materien aus der Historie, Jurisprudenz, Moral, Physik, Mathematik, Literatur und anderen Wissenschaften". Po kilku latach

Stuttgart 1972, s. 91–92; A. Kriegseisen, *Dokumentacja płyt nagrobnych i ich fragmentów z kościoła p.w. św. Piotra i Pawła w Gdańsku. Propozycje rekonstrukcji,* mpis, Gdańsk 2005, kat. 23, 23c.

[6] Gdańskie Stadtmuseum powołano do życia 30 III 1870., a 28 XII 1881 założono Westpreußisches Provinzial Gewerbe Museum, które w skrócie nazywano Kunstgewerbemuseum. W 1884 r. oba muzea połączono w jedną instytucję pod nazwą Stadt- und Kunstgewerbemuseum, która znalazła siedzibę w zespole zabudowań dawnego klasztoru franciszkańskiego przylegającego do kościoła pw. Św. Trójcy. Przez długi czas dla obu kolekcji, choć niekonsekwentnie, prowadzono oddzielną dokumentację inwentarzową.

[7] H. F. Secker, *Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums in Danzig im Jahre 1918,* (Sonderdruck aus „Der Cicerone"), 1919, s. 17, poz. 2a, 2b, 2c.

[8] Ibid., s. 17, poz. 3.

[9] *Ausstellung Alter Kleinkunst im Stadtmuseum Danzig* (Kunstforschende Gesellschaft, Danzig), Danzig 1924, s. 73 („773. Reliefbildnis einer alten Dame aus der Familie von Gralath. Bemaltes Wachs. Ende 18. Jhdts.; 774. Reliefbildnis eines jungen Mädchens aus der Familie von Gralath. Bemaltes Wachs. Ende 18. Jhdts.").

[10] Ibid., s. 73 („770. Reliefbildnis des Daniel Gottlob Davißon aus Danzig, bemaltes Wachs, 1783; 771. Reliefbildnis des Danziger Bürgermeisters Carl Friedrich von Gralath [1760–1818]. Bemaltes Wachs; 772. Reliefbildnis der Ch. Beate von Gralath, geb. von Davißon [1760–1805]. Bemaltes Wachs").

[11] W opublikowanych stratach wojennych Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku wymienione zostały tylko trzy reliefy (nr 770–772: D. G. Davißona, C. F. von Gralatha i Ch. C. von Gralath z d. Davißon) – Z. Massowa, *Rzeźba,* [w:] *Straty wojenne Muzeum Miejskiego w Gdańsku,* 1: *Straty w dziedzinie sztuki: malarstwa, rysunku, grafiki, rzeźby,* Gdańsk 2005, s. 251, poz. 348.

zakończyła ona jednak działalność. Dopiero założona przez Daniela Gralatha *Societas physicae experimentalis*, która postawiła sobie ona za cel szerzenie wiedzy przyrodniczej poprzez spotkania dyskusyjne, odczyty, pokazy doświadczeń i publikacje, na trwale wpisała się w naukowo-badawczy krajobraz Gdańska[12]. Daniel Gralath stworzył w Gdańsku jeden z ważniejszych w drugiej połowie XVIII w. ośrodków badań nad elektrycznością statyczną[13], prowadząc badania nad butelką lejdejską wynalezioną przez Ewalda Georga von Kleist w Kamieniu Pomorskim. Zbudował pierwszą na świecie baterię takich butelek, wyjaśnił jej działanie, napisał pierwsze na świecie dzieło poświęcone elektrostatyce. Oprócz działalności naukowej poświęcał się pracy dla rodzinnego miasta i po przejściu szczebli kariery miejskiej, w 1763 r. został wybrany burmistrzem Gdańska[14]. Jego najbardziej widoczną do dzisiaj zasługą jest zainicjowanie i sfinansowanie budowy długiej alei, wysadzanej lipami holenderskimi, łączącej Gdańsk z Wrzeszczem, ukończonej już po jego śmierci.

Carl Friedrich von Gralath początkowo uczył się w Królewcu w latach 1761–1762, a następnie w latach 1764–1766 odbył charakterystyczną dla szlachty i wyższych warstw mieszczańskich kilkuletnią podróż po Niemczech, Szwajcarii, Francji, Niderlandach i Polsce, wykazując wszechstronne zainteresowania: odwiedzając uczelnie, biblioteki i pracownie naukowe, zwiedzając zabytki i galerie obrazów oraz nawiązując kontakty z muzykami i naukowcami[15]. Jego spostrzeżenia możemy poznać dzięki dziennikowi podróży, zachowanemu w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN. W 1767 r. podróżował do Rosji, a po powrocie do Gdańska oddał się służbie rodzinnemu miastu: w latach 1768–1774 był sekretarzem, w 1774 r. archiwariuszem, w 1775 r. subsyndykiem, w 1776 r. ławnikiem, w 1781 r. conseniorem, w 1782 r. rajcą, w 1785 r. burgrabią (ponownie w 1790 r.), a w 1788 r. sędzią. W latach 1768–1775 pełnił odpowiedzialną i prestiżową funkcję gdańskiego rezydenta przy dworze królewskim w Warszawie. Bronił wtedy energicznie spraw Gdańska związanych z pierwszym rozbiorem Polski i jego skutkami dla miasta. W imieniu Rady Miejskiej Gdańska rozwinął szeroką akcję protestacyjną na dworze królewskim i u obcych przedstawicieli dyplomatycznych w Warszawie przeciwko niekorzystnemu dla Gdańska polsko-pruskiemu traktatowi handlowemu z 1775 r. Później w związku z blokadą i innymi szykanami Prus wobec Gdańska uczestniczył w polsko-prusko-rosyjskiej konferencji w Warszawie, zakończonej konwencją gdańską z 1785 r. Po zajęciu miasta przez Prusy powołano Carla Friedricha von Gralath w skład magistratu, w 1794 r. został burmistrzem i radcą wojennym, a w 1798 r. uzyskał nobilitację. W napoleońskim Wolnym Mieście Gdańsku od lipca 1807 do 14 marca 1808 był prezydentem senatu i burgrabią, ale 14 marca 1808 złożył rezygnację pod naciskiem gubernatora francuskiego generała Jeana Rappa. Jak się wydaje, Carl Friedrich von Gralath poświęcił się głównie karierze

[12] W 1753 r. zaczęto używać nazwy *Die Naturforschende Gesellschaft zu Danzig* – E. Schumann, *Geschichte der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig 1743–1892* (Festschrift zur Feier des 150 Jaehrigen Bestehens der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig am 2. Januar 1893), Danzig 1893, s. 2–5.

[13] M. Czerniakowska, *Matematyka i fizyka w Gimnazjum Gdańskim,* [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie,* 1: *Szkice z dziejów,* red. E. Kotarski, Gdańsk 2008, s. 176–177.

[14] W zbiorach Stadtmuseum znajdował się olejny portret D. Gralatha namalowany w 1764 r. przez J. Wessla – K. Górecka-Petrajtis, Malarstwo, [w:] *Straty*..., s. 98, poz. 296.

[15] E. Cieślak, *Gralath Karol Fryderyk,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 8, Wrocław-Kraków-Warszawa 1959-1960, s. 537.

polityczno-administracyjnej, w przeciwieństwie do swego ojca i brata – Daniela Gralatha Młodszego (1739–1809), który był wybitnym prawnikiem, historykiem, profesorem i od 1799 r. rektorem gdańskiego Gimnazjum Akademickiego, znanemu dzięki głównemu swemu dziełu pt. *Versuch einer Geschichte Danzigs aus zuverläßigen Quellen und Handschriften*, ciągle aktualnej pierwszej naukowej syntezie dziejów Gdańska wydanej w Królewcu i Berlinie w trzech tomach w latach 1789–1791. Również prawu poświęcił się drugi brat Carla Friedricha, zmarły przedwcześnie Theodor Ludwig Gralath (1738-1761). Już w 1758 r. wygłosił dysertację z okazji 200. rocznicy założenia Gimnazjum Akademickiego. Zawarł w niej tezę o związku postępu z bogaceniem się kupiectwa, które majątkiem zebranym dzięki osiągnięciom naukowym służy z kolei hojnie nauce[16].

O życiu prywatnym Carla Friedricha wiadomo nieporównanie mniej niż o działalności publicznej. Był dwukrotnie żonaty – z Anną Florentyną Marią Meyer (1740–1780), wdową po Konstantynie Erneście von Groddeck, a następnie ze wspomnianą już Charlottą Constantią Beatą Davisson. Ta ostatnia była córką tajnego radcy wojennego króla polskiego Daniela Gottloba Davissona (1721–po 1789), pochodzącego ze szkockiej, ewangelicko-reformowanej rodziny[17], kupca i właściciela Łostowic pod Gdańskiem. Również w tej rodzinie żywe były zainteresowania nauką, bowiem Davisson posiadał dużą bibliotekę oraz żywo zajmował się matematyką i naukami przyrodniczymi[18]. Być może wpływ na to miał fakt, że był prawnukiem Jana Heweliusza[19], po którym posiadał pamiątki. To on w 1780 r. ufundował wielkiemu astronomowi w kościele św. Katarzyny okazały pomnik epitafijny z odpowiednią inskrypcją informującą o tym fakcie („Johanni Hevelio ea quae debetur viro pietate Dan[iel] Gottl[ieb] Davisson MDCCLXXX")[20].

W polskich zbiorach publicznych udało się odnaleźć niewiele trójstronnych, obrotowych pieczęci wykonanych z kamieni jubilerskich. Z kolekcji Zamku Królewskiego na Wawelu opublikowane zostały dwa tłoki pieczętne. Pierwszy z nich datowany jest na drugą ćwierć XVIII w. i wykonany został ze szkła kryształowego. Wyryte są na nim herby Ossoria i Hake (trzecie pole gładkie), należącymi prawdopodobnie do Kaspra von Stentsch i Ewy Marianny Hake[21] (il. 3). Drugi tłok, wykonany z cytrynu, z czteropolową tarczą herbową (dwa pozostałe pola gładkie), należał zapewne do Aleksandra Michała Sapiehy,

[16] M. Pelczar, *Gralath Teodor Ludwik*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, op. cit., s 538

[17] Th. A. Fischer, *The Scots in Eastern and Western Prussia,* Edinburgh 1903, s. 113.

[18] J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778,* 1, Leipzig 1779, s. 298. Davisson przez kilka lat korespondował z Johannem Heinrichem Lambertem, matematykiem, fizykiem, astronomem i filozofem, który pierwszy m.in. udowodnił, że liczba pi jest niewymierna – *Joh. Heinrich Lamberts deutscher gelehrter Briefwechsel,* red. J. Bernoulli, 4, Berlin 1784, s. 385–435.

[19] Jego matka, Filipina Karolina Henrichsen, była córką Ditricha Henrichsena i córki astronoma, Julianny Renaty – A. Klemp, *Dar króla polskiego dla Gdańska z 1790 roku,* [w:] *Od króla Stanisława Augusta dar dla Gdańska,* Gdańsk 2008, s. 73.

[20] Zob. K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.). „Długie trwanie" epitafium,* Gdańsk 1992, s. 68, il. 67; Klemp, op. cit., s. 73.

[21] *Zbiory Wawelskie. Nabytki 2009. Katalog wystawy,* Zamek Królewski na Wawelu, red. J.T. Petrus, Kraków 2010, s. 35–36, kat. 30 (oprac. D. Nowacki), il. 30–30a; J.T. Petrus, *Zbiory Zamku Królewskiego. Nabytki w roku 2009,* [w:] ibid., s. 7. Na temat genealogii właścicieli, zob. R. Sękowski, *Herbarz szlachty śląskiej Informator genealogiczno-heraldyczny,* 3, Katowice 2003, s. 13.

a powstał około 1775 r. (z pewnością po 1768 r.)[22] (il. 4). W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się tłok Jana Fryderyka Sapiehy wykonany z agatu, datowany na lata 1726–1751[23]. Z kolei w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie znajduje się aż pięć zabytków, pochodzących ze skarbca radziwiłłowskiego w Nieświeżu. Tłok pieczętny Tekli Róży z Radziwiłłów, 1. voto Flemmingowej, 2. voto Wiśniowieckiej, wykonano w latach 1730–1745 z cytrynu ujętego w niezwykle efektowną złotą i emaliowaną oprawę[24] (il. 5). Około połowy XVIII w. powstały pozostałe tłoki: Michała Kazimierza Radziwiłła zwanego Rybeńko, wykonany z cytrynu[25]; dwa zabytki związane z Hieronimem Florianem Radziwiłłem – jeden z lekko fioletowego kamienia (ametystu?), drugi z agatu[26], oraz tłok pieczęci Anny Wincenty z Fredrów Sapieżyny, 1. voto Czartoryskiej[27].

Pieczęć Carla Friedricha von Gralath i Charlotty Constantii Beaty Davisson jest najpóźniej wykonanym zabytkiem tego rodzaju spośród już wymienionych oraz jedynym sporządzonym dla mieszczanina. Ponieważ datę ślubu Gralatha z panną Davisson – 30 stycznia 1783, można uznać za *terminus post quem,* a datę jej śmierci – 6 grudnia 1805 (zmarła przed mężem)[28], *za terminus ante quem* powstania zabytku, pozwala to na wskazanie lat 1783–1805 jako czasu, w którym pieczęć została wykonana. Jednak najbardziej prawdopodobne wydają się lata osiemdziesiąte XVIII w., czyli czas ożywionej działalności publicznej Carla Friedricha von Gralath. Wtedy też ojcem chrzestnym jego starszego syna – Stanislausa Carla (1784–1864), został król Stanisław August Poniatowski, co było bez wątpienia formą docenienia zasług Gdańszczanina.

Pod względem formy pieczęć nie różni się od wspomnianych już zabytków. Natomiast grawerunki ograniczają się do herbów małżonków von Gralath na dwóch ściankach, zaś na trzeciej znajduje się antykizujące popiersie męskie. Takie jego umieszczenie, w zestawieniu z herbami konkretnych osób, pozwala je interpretować jako element nawiązujący do intelektualnych ideałów antyku, które odżywały w drugiej połowie XVIII w. Podobne popiersia i profile, skopiowane z monet, gemm, czy rzeźb, mniej lub bardziej prawdziwie przedstawiające antycznych bogów, bohaterów, czy filozofów i pisarzy (*viri illustri*), pojawiały się licznie jako graficzne ilustracje książek od XVI do XVIII w.[29], ale również jako samodzielne serie. Poszczególne portrety symbolizowały wybór właściwej lub czasami przeciwnie – złej drogi postępowania. W wypadku osób, których życiorysy lub dokonania stawały się wzorcem pozytywnym były również rodzajem antropolatrii[30]. Niestety nie udało się odnaleźć

[22] A. Fischinger, *Skarbiec Koronny na Wawelu. Przewodnik,* wyd. 2, Kraków 1982, s. 31; A. Fischinger, *Skarbiec Koronny na Wawelu. Przewodnik,* wyd. 3, Kraków 1988, s. 23.

[23] *Za Ojczyzną i Naród. 300 lat Orderu Orła Białego,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], red. M. Męclewska, A. Szczecina-Berkan, M. Zawadzki, Warszawa 2005, s. 100, kat. 13, il. (oprac. A. Kilijańska).

[24] *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach unii polsko-saskiej,* [kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie], Warszawa 1997, s. 439, kat. XIV 40 (oprac. M. Brynda).

[25] Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. 6982.

[26] Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. 6983, 7003.

[27] Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. 7000.

[28] J. Zdrenka, *Urzędnicy miejscy Gdańska w latach 1342–1792 i 1807–1814. Biogramy,* 2, Gdańsk 2008 (Fontes Commentationesque ad res gestas Gedani et Pomeraniae), s. 118, tam wcześniejsza literatura.

[29] V. Heenes, *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts,* Ruhpolding 2003 (Stendaler Winckelmann Forschungen), s. 193–194.

[30] Por. P. Gerecke, *Illustre Köpfe in Arolsen,* [w:] *Antike(s) Leben. Ideal und Wirklichkeit in Hofbibliothek und*

ani malarskiego, ani graficznego portretu Carla Friedrich von Gralath, więc nie można ustalić ewentualnego podobieństwa, ale trzeba wziąć pod uwagę możliwość, że w profilowy wizerunek wygrawerowany na pieczęci przedstawia idealizowany portret jej właściciela. W Gdańsku podobnie komponowane rzeźbiarskie elementy dekoracji budowli publicznych i prywatnych, pojawiały się w XVI i XVII w., ale powstawały także jako malowidła ścienne[31].

W zbliżony sposób i zapewne w podobnej intencji co zabytek gdański, dekorowany jest tłok pieczętny z około 1750 r. wykonany z dymnego kwarcu ze zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie, gdzie obok herbu i inicjałów, na jednej ze ścianek wygrawerowano popiersie Diany z kołczanem ze strzałami na plecach (il. 6)[32]. W tych samych zbiorach znajduje się jeszcze nadzwyczaj efektowna pieczęć wykonana z cytrynu w latach 1815–1820 z grawerowaną sceną bitwy pod Trafalgarem (il. 7)[33]. W marcu 2010 r. antykwariat Hampel w Monachium oferował na aukcji pieczęć wykonaną z kryształu górskiego zapewne około 1800 r. z dwoma herbami i inicjałami (il. 9)[34]. Większość wymienionych zabytków posiada zachowany dekoracyjny uchwyt, który pozwalał na podwieszenie pieczęci i używania jej również jako *châtelaine*. W egzemplarzu gdańskim oprawa niestety się nie zachowała.

Nie wiemy, gdzie Carl Friedrich von Gralath zamówił pieczęć. Nie posiadamy również żadnych bezpośrednich dowodów na to, że w XVIII w. rzeźbiono w Gdańsku kamienie szlachetne używane potem jako pieczęcie, choć wydaje się mało prawdopodobne, by w wielkim mieście portowym nie było specjalisty tego rodzaju. Wiadomo, iż sprzedawano w Gdańsku podobne przedmioty. Inwentarz warsztatu złotnika gdańskiego Wilhelma Rathsa (czynny 1728–1777)[35], sporządzony po jego śmierci, jest tego potwierdzeniem. Złotnik ten zapewne wyrabiał, a z pewnością sprzedawał przede wszystkim drobną galanterią złotniczą. Spis inwentarzowy wylicza m.in. kilka sztuk srebrnych sygnetów („Pittschir Ringe") i pieczęci („Pettschafte") oraz dwa złote sygnety pieczętne z karneolem („Carniol Pettschaft Ringe in Goldt")[36]. Również w pobliskim Elblągu w latach siedemdziesiątych XVIII w. oprócz pięciu cechowych złotników pracował jeden jubiler i jeden wyrzynacz stempli do pieczęci[37].

Czasami zdarza się, że niepozorny i zapomniany przedmiot odsłania przed nami historie, które na pierwszy rzut oka trudno z nim połączyć. Tak właśnie jest z pieczęcią Carla Friedricha von Gralath i jego żony. Jest małym znakiem wielkiej przeszłości Gdańska i ambicji jego obywateli.

Kunstsammlungen der Fürsten von Waldeck und Pyrmont, red. H. Broszinski, B. Kümmel, J. Wolf, Petersberg 2009, s. 181–197.

[31] Nieistniejąca już sala teatralna w pałacu w Godętowie w pobliżu Lęborka, należącego do hrabiego Augusta Adolpha Leopolda von Lehndorff, ok. 1793 r. ozdobiona została klasycystycznymi, antykizującymi malowidłami wykonanymi *en grisaille,* przedstawiającymi popiersia sławnych pisarzy i dramaturgów. Do hrabiego Lehndorffa należał również dwór przy ul. Polanki w Gdańsku, zwany Monbrillant – P. Kąkol, *Zabawy w teatr, czyli urodziny hrabiego von Krockow,* [w:] *Między przeszłością a współczesnymi mediami. Z problemów historii, kultury i edukacji,* red. P. Kąkol, A. Reglińska-Jemioł, Gdańsk 2009, s. 59–62.

[32] Victoria & Albert Museum, nr inw. M.6-1972.

[33] Victoria & Albert Museum, nr inw. M.105-1945.

[34] *März-Auktion,* Hampel Kunstauktionen, München, 23. März 2010, s. 512, kat. 718.

[35] J. Kriegseisen, *Słownik złotników gdańskich czynnych w latach 1700–1816,* [w:] *„...łyżek srebrnych dwa tuziny". Srebra domowe w Gdańsku 1700–1816,* [kat. wyst. Muzeum Historyczne Miasta Gdańska], red. J. Kriegseisen, E. Barylewska-Szymańska, Gdańsk 2007, s. 182–183, poz. 132.

[36] AP Gdańsk, 300, 1/156, s. 226, 228.

[37] AP Gdańsk, 369, 2/1807, s. 37.

Kleines als Zeichen des Großen. Ein bisher unbekanntes Petschaft des Danziger Bürgermeisters Carl Friedrich von Gralath aus der Sammlung des Nationalmuseums in Danzig
(Zusammenfassung)

Wir werden wohl niemals imstande sein auch nur annähernd die Anzahl der Kunstwerke zu ermitteln, die durch den Krieg und seine Folgen aus den musealen Sammlungen Danzigs für immer verschollen sind. Unter den Objekten, die heute im Besitz des Nationalmuseums in Danzig bleiben, befinden sich auch welche, die als Nachkriegsgaben von anonymen Personen in die Sammlung geraten sind, oder die im Museumsgebäude gefunden wurden, aber in den Vorkriegsinventaren nicht identifiziert worden waren. So ein Exponat stellt das drehbare dreiseitige Petschaft aus Bergkristall dar. Es ist mit den Wappen der Familien von Gralath und Davisson (Davißon, Davidson) ausgeschmückt, was es uns erlaubt, die Eigentümer des Stempels zu identifizieren: es waren Carl Friedrich von Gralath (1741–1818) und seine zweite Frau, Charlotte Constantia Beata Davisson (1760–1805).

In den öffentlichen polnischen Sammlungen konnte man bisher nur wenige dreiseitig drehbare Petschafte aus Juwelsteinen finden. Das Danziger Petschaft ist das jüngste Objekt unter ihnen – man kann es auf die Jahre 1783–1805 datieren – und gleichzeitig das einzige, das für einen Vertreter des Bürgertums hergestellt wurde.

Ein Blick auf den Lebenslauf des früheren Eigentümers erschließt uns die Beziehungen und Verdienste der ehrgeizigen, reichen Danziger Bürger. Bisweilen kommt es vor, daß ein unscheinbarer und vergessener Gegenstand uns Geschichten enthüllt, die sich auf den ersten Blick nur schwer mit ihm verknüpfen lassen. So ist es eben mit dem Danziger Petschaft, das ein kleines Zeichen der großen Vergangenheit der Stadt und der hohen Ansprüche seiner Bürger bildet.

Jacek Kriegseisen

MAŁE ZNAKIEM WIELKIEGO. NIEZNANY TŁOK PIECZĘTNY GDAŃSKIEGO BURMISTRZA CARLA FRIEDRICHA VON GRALATH ZE ZBIORÓW MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU

tekst: s. 435–441



1. Trójboczna pieczęć z herbami Carla Friedricha von Gralath i Charlotty Constantii Beaty Davisson. Muzeum Narodowe w Gdańsku (fot. R. Rzeczkowski)



2. Herb rodziny Davissonów z płyty Daniela Davissona, z ok. 1650 r. w kościół pw. św. Piotra i Pawła w Gdańsku (fot. Anna Kriegseisen)



3. Trójboczna pieczęć z herbami Kaspra von Stentsch i Ewy Marianny Hake. Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Stankiewicz)



4. Trójboczna pieczęć Aleksandra Michała Sapiehy, ok. 1775. Zamek Królewski na Wawelu (fot. Stanisław Michta)



5. Trójboczna pieczęć z popiersiem Diany. Londyn, Victoria & Albert Museum



6. Trójboczna pieczęć z przedstawieniem bitwy pod Trafalgarem. Londyn, Victoria & Albert Museum



7. Pieczęć z dwoma herbami i inicjałami w terczy. Monachium, Hampel Kunstauktionen, 2010

KOLEKCJA GEMM EMERYKA HUTTEN-CZAPSKIEGO

Emeryk Hutten-Czapski (1828–1896), wybitny numizmatyk, bibliofil i kolekcjoner, zgromadził imponujący zbiór, na który złożyły się unikalne zespoły zabytków. Po śmierci kolekcjonera, zgodnie z jego wolą, udostępniono zbiory publiczności. Ze względu na trudności związane z prowadzeniem prywatnego Muzeum, w 1903 r. Elżbieta Czapska wraz z rodziną zdecydowała o przekazaniu kolekcji Gminie Kraków. W tymże roku Muzeum Narodowe w Krakowie, wtedy instytucja miejska, otrzymało w zarząd nieruchomości i zgromadzoną tam kolekcję numizmatów, rycin, starych druków oraz bogaty księgozbiór[1].

Obok głównego nurtu kolekcji, Emeryk Hutten-Czapski zebrał ponad czterysta osiemdziesiąt zabytków z dziedziny militariów, tkanin, falerystyki oraz zabytki rzemiosła artystycznego, w tym ceramikę, złotnictwo i szkło – eksponowane w Muzeum oraz popularyzowane w kolejnych wydaniach przewodników[2]. Szerzej nieznaną i nieopisywaną pasją kolekcjonerską Czapskiego było gromadzenie gemm i intaglio z herbami szlacheckimi. Zbiór ten liczący trzysta zabytków (dwieście pięćdziesiąt trzy zabytki z herbami szlachty polskiej, pozostałe to tłoki pieczętne należące do przedstawicieli arystokracji kurlandzkiej)[3], wpisano do inwentarza zbiorów Muzeum Narodowego pod nagłówkiem: ***Kolekcya herbowych kamieni polskich i bałtyckich.*** Poszczególne grupy zabytków: tłoki pieczętne w oprawach, pierścienie sygnetowe oraz tłoki pieczętne bez opraw, ułożono alfabetycznie według początkowych liter znajdujących się na nich herbów[4].

Ze względu na rozmiar i różnorodność zbioru, gemmy były prezentowane okazjonalnie na wystawach czasowych i publikowane w katalogach w zespołach od kilku do kilkunastu obiektów[5].

Z kolekcji Hutten-Czapskiego pochodzi największy ilościowo w Muzeum Narodowym, liczący sześć zabytków, zbiór trójściennych tłoków pieczętnych z uchwytem. Najbardziej okazały klejnot należący do Jana Fryderyka Sapiehy (1680–1751), kasztelana trockiego i kanclerza wielkiego litewskiego, został pozyskany do zbioru przypuszczalnie dzięki koligacjom rodzinnym. W 1717 r. Sapieha ożenił się z Konstancją Franciszką Radziwiłłówną (1697–1756), której bratanica, Weronika Radziwiłłówna Czapska była prababką Emeryka Hutten-Czapskiego[6]. Dwa kolejne okazy nie mają bezpośredniego związku z rodziną,

[1] M. Kocójowa, *Zarys historii zbiorów Emeryka Hutten Czapskiego,* „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie", 11, 1976, s. 165.

[2] *Przewodnik po Muzeum hrabiego Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie,* Kraków 1902; *Katalog zbiorów hr. Emeryka Hutten-Czapskiego,* Kraków 1904; *Przewodnik po Muzeum im. hrabiego Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie,* Kraków 1908.

[3] Ze względu na ograniczenie rozmiaru tekstu, komunikat nie obejmuje przeglądu zabytków z herbami szlachty kurlandzkiej.

[4] Inwentarz Muzeum Narodowego w Krakowie, VII, s. 3464–3494.

[5] *Polonia. Gioielli, ornamenti e arredi duemila anni di arte orafa* [kat. wyst.], Arezzo 1989; *Sigismund III., Sobieski, Stanislaus. Goldene Freiheit – die Zeit der polnischen Wahlkönige* [kat. wyst.], Schlosshof im Marchfeld 1990; *Emeryk Hutten-Czapski. Wystawa kolekcji w stulecie śmierci,* [spis eksponowanych obiektów], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1997; *Za ojczyznę i naród. 300 lat Orderu Orła Białego, Wystawa w Zamku Królewskim w Warszawie. 9 listopada 2005–31 stycznia 2006,* Warszawa 2005; *Sarmatyzm. Sen o potędze. Sarmatism. A Dream of Power* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie], red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010.

[6] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3195, 3198, 3207, 3182, 3196, 3190 – *Za ojczyznę...*, s. 100, kat. 13; *Sarmatyzm...*,

ale przypuszczalnie powstały, podobnie jak wyżej wspomniany, w należącym do rodziny Radziwiłłów, warsztacie-szlifierni w Jankowiczach. Mimo umieszczenia na tłoku herbu Leliwa oraz monogramu „JG", trudno wskazać właściciela klejnotu: być może był nim Jana Gieczewicz, miecznik wileński. Ze względu na monogram i herby na dwóch ściankach tłoka, można wykluczyć jego bezpośredni związek z rodziną Czapskich[7]. Trzecim z kolei jest trójścienny tłok z uchwytem, na którym dwukrotnie powtórzono herb Jastrzębiec pod kapeluszem biskupim – być może odnoszącym się do Józefa Olszańskiego (zm. 1738), sufragana chełmskiego, proboszcza łuckiego, od 1727 r. biskupa tytularnego Serra[8]. Do powyższej grupy należy pieczęć księżnej Konstancji z Denhoffów Sanguszkowej (1716–1791) z rytowaną w chalcedonie dekoracją na trzech owalnych polach: na paludamencie, pod mitrą książęcą, herb Denhoff; dwie owalne tarcze z herbami Pogoń i Denhoff na paludamencie (il. 1); medalion z monogramem wiązanym „KXS". Inicjały te wskazują na osobę Denhoffówny, od 1731 r. żony księcia Janusza Aleksandra Sanguszki (1712–1775), marszałka nadwornego litewskiego, ostatniego ordynata ostrogskiego. Tłok był osobistą własnością księżnej, na co wskazuje uwzględnienie w dekoracji, oprócz herbu małżonków, herbu własnego i inicjałów[9].

W kolekcji znajduje się ponadto pięć tłoków trójściennych pozbawionych metalowych opraw. Kamień z herbem Nałęcz pod koroną hrabiowską i kapeluszem biskupim wraz dwoma krzyżami orderowymi pozwala łączyć tłok z osobą biskupa Tymoteusza Pawła Gorzeńskiego (1743–1825), biskupa smoleńskiego (1790), poznańskiego (1809) i arcybiskupa gnieźnieńskiego (1810), kawalera orderów Orła Białego (1785) i św. Stanisława (1781). Trójścienny tłok z pasty szklanej z herbem Mieroszewskich – Ślepowron w odmianie, pod koroną hrabiowską – wskazuje na związki z rodziną ordynatów mysłowickich, którzy otrzymali austriacki tytuł hrabiowski w Galicji w 1869 r. Podobnie dwa dalsze zabytki z herbami Ślepowron i Kościesza z monogramem „MM" pod koroną hrabiowską, wskazują na Jana Karola Mieroszewskiego (1854–1914) i jego żonę Marię z Ożegalskich zaślubionych w 1881 r.[10]

Siedem tłoków jednostronnych posiada oprawy, zamknięte lub otwarte, zwieńczone ażurowym uchwytem ze złota lub srebra, z kółkiem do zawieszania[11]. Do tego zespołu należy klejnot z herbem Obuchowicz będący własnością Michała Obuchowicza (*1760–po 1818), dziadka po kądzieli Emeryka Hutten-Czapskiego.

Kolejny zabytek, tłok pieczętny należący do Wojciecha Pusłowskiego (1762–1833) herbu Szeliga i jego żony Józefy księżniczki Druckiej-Lubeckiej (1766–1830) herbu Drucki,

s. 106, kat. 59.

[7] *Sarmatyzm...*, s. 108, kat. 61.

[8] Ibid., s. 107, kat. 60.

[9] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3196. Por. M. Czeppe, R. Marcinek, *Sanguszkowa Konstancja,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* (dalej jako: PSB), 34, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992–1993, s. 523–524.

[10] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3911 – h. Dołęga; 3913 – hh. Grzymała i Topór; 3206 – h. nienotowany; 3910 – h. Nałęcz; por. J. Nowacki, *Gorzeński Tymoteusz,* [w:] PSB, 8, Wrocław–Kraków–Warszaw 1959–1960, s. 329–330; 3914 – h. Mieroszewski; por. J. Ostrowski, *Wielka księga herbowa rodów polskich,* Warszawa 1898–1901, z. X, s. 208; J. Zdrada, *Mieroszewski Jan Stanisław,* [w:] PSB, 21, Wrocław–Kraków–Warszawa–Gdańsk 1976, s. 5–6.

[11] *Sarmatyzm...*, s. 109, kat. 63, 64, 65 oraz nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3192 – h. Grzymała; 3534 – h. Lis; 3187 – hh. Leliwa i Plater; 3188 – h. nienotowany.

wzbogacił zbiór przypuszczalnie dzięki darowiźnie rodzinnej: starszy syn kolekcjonera Karol Jan Aleksander Hutten-Czapski (1860–1904) był mężem Marii Leontyny Pusłowskiej (1870–1965), prawnuczki Wojciecha Pusłowskiego[12].

Reprezentacyjny tłok pieczętny w oprawie ze srebra, rytowany w heliotropie należał do Antoniego Kazimierza Ostrowskiego (1713–1784) herbu Grzymała, biskupa inflanckiego (1753), kujawsko-pomorskiego (1763), kawalera Orderu Orła Białego (1758). Klejnot powstał po 1777 r., kiedy Ostrowski otrzymał tytuł arcybiskupa gnieźnieńskiego i prymasa[13].

Z czwartej ćwierci XVIII w. pochodzi tłok w złotej oprawie z rytowanymi w chalcedonie herbami Leliwa i Plater. Obie tarcze herbowe ustawiono na wąskim postumencie ozdobionym festonami z liści laurowych. Mimo braku inicjałów właścicieli, klejnot można połączyć z Marią Plater (zm. 1804), córką Konstantego Ludwika Platera (1722–1778), starosty inflanckiego, kasztelana trockiego oraz Wincentym Józefowiczem-Hlebickim herbu Leliwa, posłem na Sejm Czteroletni (il. 2)[14].

W tej wielkiej kolekcji gemm znalazło się tylko trzynaście pierścieni sygnetowych. Klejnoty te pochodzą z XVIII i pierwszej ćwierci XIX w.; w złotych i srebrnych oprawach, o konstrukcji otwartej lub zamkniętej, umocowanej na szynie, umieszczono zwyczajowe znaki wykonano w technice intaglio w karneolu lub innych kamieniach jubilerskich.

Pierścienie z herbami Dołęga, Nowina, Półkozic oraz Krzywda i Kościesza, ze względu na brak dodatkowych informacji – monogramów właścicieli lub wzmianek archiwalnych – trudno połączyć z konkretnymi rodzinami lub osobami[15]. Do tej grupy można dołączyć dwa pierścienie z pierwszej ćwierci XIX w. z popularnymi herbami Rawicz i Sas, którymi pieczętowało się kilkaset rodzin. Podobnie nie można przypisać do konkretnej rodziny pierścienia sygnetowego z herbem Ślepowron, choć opatrzono go inicjałami „CE–W" – gdyż herbem tym posługiwało się kilkanaście rodów o nazwiskach rozpoczynającym się na literę W (il. 3)[16]. W tej grupie anonimowych tłoków, wybitnymi realizacjami są dwa pierścienie z końca XVII lub początku XVIII w., wykonane ze złota oraz rytowanego karneolu. Klejnot z herbem nieznanym (określony jako Rudnica) i pierścień z nienotowaną odmianą herbu Ostoja posiadają od spodu cargi repusowaną w dekorację przedstawiającą kwiat tulipana (il. 4)[17].

Do grupy zabytków, które udaje się połączyć z konkretnym właścicielem należy pierścień z ośmiobocznym tłokiem obrotowym. Herb Świnka i monogram „FC", pozwalają wiązać go z rodziną Czackich – zapewne należał do Feliksa Czackiego (1783–1862), literata, historyka i wybitnego bibliofila[18]. Zapis inwentarzowy łączy inny pierścień: z herbem Łodzia

[12] *Sarmatyzm*..., s. 110, kat. 65, 64.

[13] H. Dymnicka-Wołoszyńska, *Ostrowski Antoni Kazimierz,* [w:] PSB, 24, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 540–546.

[14] Nr inw. MNK-IV-EW-Zł-3187. Por. Z. Zielińska, *Plater Konstatny Ludwig,* [w:] PSB, 26, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 675.

[15] Nr inw. MNK-IV-Z-446, 449, 451, 447. Por. A. Brückner, *Encyklopedia staropolska,* Warszawa 1938, z. XII, s. 567, *Emeryk Hutten-Czapski...,* s. 66–67, kat. 21; *Sarmatyzm*..., s. 122–124, kat. 80–83, 85.

[16] Nr inw. MNK-IV-Z-453 – h. Rawicz, 455 – h. Sas; 456 – h. Ślepowron. Por. S. Górzyński, J. Kochanowski, *Herby szlachty polskiej,* Warszawa 1990, s. 148.

[17] Nr inw. MNK-IV-Z-454, *Sigismund III*..., s. 65, kat. 130, przedstawiony klejnot jest nienotowaną odmianą herbu Rudnica lub nieznanym herbem polskim; nr inw. MNK-IV-Z-450 – h. Ostoja w odmianie.

[18] Nr inw. MNK-IV-Z-457. Por. Brückner, op. cit., s. 567; *Emeryk Hutten-Czapski*..., s. 67, kat. 22; *Sarmatyzm*..., s. 125, kat. 87.

pod klejnotem z koroną hrabiowską i pióropuszem, z podwieszonym krzyżem orderowym, z osobą Stanisława Ponińskiego (1781–1847)[19], ziemianina, pułkownika i marszałka sejmu Wielkiego Księstwa Poznańskiego, który otrzymał w 1808 r. Krzyż Kawalerski Virtuti Militari. Poniński był dziadkiem Adolfa (1855–1932) męża Antoniny Zofii z Czapskich (1860–1929), która była córką kuzyna Emeryka Hutten-Czapskiego. Tak bliskie koligacje obu rodzin pozwalają przypuszczać, że zabytek znalazł się w kolekcji Czapskiego drogą darowizny – stąd zapewne pisana informacja o jego właścicielu (il. 5)[20].

Grupa najstarszych tłoków pieczętnych – z końca XVII i pierwszej połowy XVIII w. – liczy dwanaście zabytków, pierwotnie zapewne umieszczonych w pierścieniach sygnetowych. Wycięte w kamieniach (karneol) herby, w owalnych tarczach pod koronami szlacheckimi i klejnotami, ujęto w symetrycznych kartuszach. Trzy okazy posiadają tylko korony rangowe z inicjałami właścicieli. Tłok z herbem Koryzna i inicjałami „K–K/R–P/W" przypuszczalnie należał do Karola Koryzny, który w 1763 r. podpisał manifest szlachty litewskiej[21]. W pięciu innych przypadkach korony wieńczą tarcze, brak natomiast monogramów pozwalających na podjęcie próby identyfikacji postacie z konkretnymi przedstawicielami rodzin szlacheckich pieczętującymi się herbami Sas, Rudnica, Półkozic, Junosza, Jelita i Radoniski[22]. Wariantem opisanej kompozycji jest dodanie do znacznie zredukowanego symetrycznego kartusza – zestawu panopliów. Wersja ta występuje na dwóch zabytkach: tłokach z herbami Rawicz i Topór. Natomiast jednostkowym przykładem w tej wczesnej grupie sygnetów pieczętnych, pozostaje dwustronny tłok z herbem Prus III i monogramem „M–Z". Na jego rewersie znajduje się ryta, złocona dekoracja z przedstawieniem centralnie umieszczonego Oka Opatrzności oraz napisem: „DEVS PROVIDEBIT"[23].

Zespół tłoków z pierwszej połowy XVIII w., w których owalna tarczę herbową z godłem, koroną i klejnotem wzbogacono panopliami, liczy dziewiętnaście zabytków (z karneolu, chalcedonu lub heliotropu). Dziewięć dalszych posiada monogramy szlachciców, niegdyś właścicieli pierścieni, z których wyjęto kamienie. Pomimo tego wciąż niemożliwe pozostaje powiązanie klejnotów z konkretnymi osobami, gdyż ilość rodzin wchodzących w grę, w poszczególnych przypadkach waha się od kilku do kilkudziesięciu[24]. Wyjątkowo herb Okmiński z monogramem „A–O", pozwala na próbę wskazania jako właściciela przedstawiciela rodziny rodziny Okmińskich[25]. Dwa kolejne herby opatrzone monogramami można powiązać hipo-

[19] J. Kozłowski, *Poniński Stanisław Kostka*, [w:] PSB, 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982–1983, s. 542–544.

[20] Inwentarz Muzeum Narodowego w Krakowie, VII, nr inw. MNK 34.737, nr inw. MNK-IV-Z-448. Por. *Emeryk Hutten-Czapski...*, s. 67 – M. Czapska, *Czapski Edward,* [w:] PSB, 4, Kraków 1938, s. 180–181; *Poniński Edward,* [w:] PSB, 27, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982–1983, s. 526.

[21] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3379 – h. Ostoja z lit. „I–CH"; 3615 – h. Troska z lit. „Z–K/I–V"; 3574 – h. Koryzna. Por. *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej,* oprac. S. Uruski, Warszawa 1904–1915, 7, s. 246.

[22] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3545, 3289, 3254, 3318, 3218, 3242.

[23] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3249, tłok z h. Rawicz wykonany z kwarcu dymnego; 3226 – h. Topór; 3623 – h. Prus III z lit. „M–Z".

[24] Nr inw. MNK-IV-Ew-3229 – h. Jastrzębiec z lit. „I–D"; 3402 – h. Krzyż z lit. „A–P"; 3591 – h. Łabędź z lit. „I–R"; 3541 – h. Nałęcz z lit. „S–N"; 3427 – h. Prawdzic z lit. „A–H"; 3562 – h. Przerowa z lit. „I–G"; 3299 – h. Ślepowron z lit. „W–N"; 3555 – h. Pomian z lit. „I–R".

[25] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3309. Por. Okmińscy, [w:] *Rodzina...*, XII, s. 278 wymieniony Achmed Okmiński, syn Józefa (zm. 1705).

tetycznie z rodzinami: herb Jasieńczyk z syglami „I–A" z rodziną Alejewiczów, herb Larysza z monogramem „M–D" – z przedstawicielami rodzin Domańskich lub Dumańskich[26].

Kolejny dający wyodrębnić się zespół, obejmuje dwanaście polskich tłoków pieczętnych z bogatymi labrami, powstałych w drugiej połowie XVII i pierwszej połowie XVIII w. Zabytki charakteryzują się owalną lub ośmioboczną formą, z niskim kaboszonem od spodu; zdobione rytowaną wgłębnie dekoracją z owalnymi tarczami zwieńczonymi hełmami lub koronami szlacheckimi z klejnotami, ujętymi w bogate labry. Kompozycji dopełniają inicjały właściciela ułożone symetrycznie po obu stronach klejnotu. Tłok z herbem Gryf na rewersie posiada też ryte, złocone, schematyczne wyobrażenie świętej z krzyżem i gałązką palmową. Zabytek z herbem Kornic i monogramem „I–F" można połączyć z rodziną Frydrychowskich[27].

Osiem klejnotów posiada dekorację charakterystyczną dla czasu około połowy XVIII w.: asymetryczny kartusz i takąż tarczę herbową. Zdobienie tłoków wykonanych z karneolu, w jednym przypadku ogranicza się do skromnej tarczy z koroną szlachecką, klejnotem i monogramem. W tłoku z herbem Hornowski II kartusz został wzbogacony dekoracją roślinną – kwiatami i gałązkami. Cztery zabytki z asymetrycznymi tarczami ozdobiono zestawem panopliów: od skromnych dwóch luf armatnich w tle herbu Belina z monogramem „A–W", do bogatszego zestawu militariów na tłoku herbem Orla. Zarówno monogram właściciela „I–B", jak i bogate panoplia oraz motywy floralne towarzyszą herbowi Zagłoba [28]. Z połowy XVIII w. pochodzą również cztery tłoki z asymetrycznymi, rokokowymi kartuszami z wyraźnie widocznymi ornamentami *rocaille.* Zabytek z herbem Tarnawa w owalnej tarczy z koroną i klejnotem zdobi skromny kartusz z tzw. kogucimi grzebieniami i gałązkami. Tłoki z herbami Prawdzic, Łuk i Syrokomla w odmianie, otrzymały dekorację z kratką regencyjną, wzbogaconą o *rocaille* oraz pęki kwiatów i gałązek[29].

Kompozycja tłoków pieczętnych z połowy XVIII w. bywa wzbogacona panopliami i figurą trzymacza po bokach tarczy. W kolekcji znajdują się cztery tłoki z panopliami, wykonane w karneolu, z herbami umieszczonymi w asymetrycznych kartuszach. Tłok z herbem Przyjaciel opatrzono inicjałami „I–K", co pozwala łączyć zabytek z rodziną Kudzinowiczów[30].

Kompozycja z trzymaczem umieszczonym pośrodku, między dwoma tarczami herbowym, występuje na czterech zabytkach. Wykonane około połowy XVIII w. prezentują różne warianty: dwa asymetryczne kartusze z herbami Trąby i Korczak w odmianie, dwa kartusze z herbem Nowicki oraz monogramem „FN" i panopliami, kolejny układ to dwa kartusze

[26] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3606 – h. Jasieńczyk; 3262 – h. Larysza. Por. Górzyński, Kochanowski, op. cit., s. 67, 90; A. Znamierowski, *Herbarz rodowy,* Warszawa 2004, s. 184, 208, 210.

[27] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3295 – h. Półkozic z lit. „O–P"; 3351 – h. Bończa z lit. „T–S"; 3279 – h. Bończa z lit. „S–G"; 3373 – h. Prus III z lit. „H–L"; 3631 (ośmioboczny) – h. Sas z lit. „A–K" oraz bez monogramów nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3291 – h. Nałęcz; 3515 – h. Łuk; 3720 – h. Godziemba; 3290 – h. Odrowąż (ośmioboczny); 3312 – h. Gryf z lit. „J–C"; 3645 – h. Kornic. Por. Górzyński, Kochanowski, op. cit., s. 82; Znamierowski, op. cit., s. 215.

[28] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3311 – h. Leliwa z lit. „W–K"; 3329 – hh. Prus I i Gryf; 3340 – h. Hornowski II; 3368 – h. Belina; 3286 – h. Orla; 3488 – h. Zagłoba.

[29] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3486 – h. Tarnawa, tłok wykonany z chalcedonu; 3548 – h. Prawdzic; 3236 – h. Łuk; 3525 – h. Syrokomla.

[30] Nr MNK-IV-Ew-Zł-3557 – h. Grzymała; 3509 – h. Nałęcz; 3459 – h. Trzaska; 3459 – h. Przyjaciel. Por. *Rodzina*..., VIII, s. 178, wymieniony Ignacy Kudzinowicz szambelan królewski, regent ziemski miński.

z herbem Jastrzębiec i monogramem „JS" z panopliami tylko po jednej stronie kompozycji. Czwarty zabytek o analogicznym układzie kompozycji wykonany w masie szklanej i zdobiony techniką szlifowania i rytowania, przedstawia herby Mogiła i Godziemba. Podobne, asymetryczne podwójne kartusze z dekoracją herbową, pojawiają się po połowie XVIII w. na czaszach szkieł z manufaktur w Nalibokach i Urzeczu[31].

Kompozycje towarzyszące tarczy herbowej w czwartej ćwierci XVIII w. zostały wzbogacone o festony i girlandy z liści laurowych oraz elementy architektury: cokół, czasem ze złamaną kolumną. Na cokołach widnieją wiązane monogramy właścicieli w owalnych tarczach, a figura trzymacza mogła być umieszczona centralnie lub obok kolumny, o którą wspierała się tarcza herbowa. W kolekcji znajdują się cztery kamienie o tak skomponowanej dekoracji. Klejnot z tarczą z herbem Szeliga, o którą wspiera się trzymacz stojący przy kolumnie z monogramem „AM" na cokole, poniżej podwieszony krzyż orderowy, z boku panoplia[32].

Kolejne warianty kompozycyjne rytowane na kamieniach tłoków pieczętnych w czwartej ćwierci XVIII w. i na początku XIX w. zawierają owalną tarczę z panopliami, wspartą o złamaną kolumnę oplecioną girlandą z liści laurowych i monogramem właściciela na cokole. Zredukowana wersja opisanej kompozycji składa się, oprócz tarczy z herbem, z cokołu z monogramem, lub herb może zostać w całości wpisany w cokół, a monogram właściciela umieszczony poniżej[33]. Na dwóch zabytkach, zamiast kolumny lub cokołu, obeliski wspierają tarcze herbowe. W kompozycji na tłoku z herbem Meyendorff, na podeście, w otoczeniu panopliów przedstawiono wydatny obelisk z wieńcem laurowym i tarczą herbową, poniżej medalion z monogramem „CM". Klejnot należał do rodziny żony Emeryka Hutten-Czapskiego, Elżbiety z domu Meyendorff[34].

W tym samym okresie, do kompozycji wprowadzono – oprócz kolumn i obelisków – mniejsze elementy architektoniczne, np. podesty, konsole czy plinty, które – zgodnie z klasycyzującymi modami epoki – wzbogacano festonami, girlandami lub wieńcami z liści laurowych lub kwiatów. Inicjały właściciela w owalnych medalionach usytuowano na podeście unoszącym tarcze herbowe lub – przy tłokach dwustronnych – na rewersie kamienia. Tłok z herbem Suche Komnaty i monogramem wiązanym „PI(J)P" stanowił własność przedstawiciela rodziny Pieńkowskich, przypuszczalnie Ignacego Pawła lub Ignacego Piotra[35]. Dekoracja trzech tłoków zawiera monogram właściciela umieszczony w „fartuchu" podwieszonym przy podeście lub bezpośrednio pod owalną tarczą herbową[36].

[31] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3491 – h. Jastrzębiec z lit. „JS"; 3366 – h. Nowicki z lit. „FN"; 3276 hh. Trąby i Korczak; 3718 – hh. Mogiła i Godziemba. Por. *Szkła z hut radziwiłłowskich. Naliboki (1722–1862). Urzecze (1737–1846). Szkła ze zbiorów muzeów polskich, zagranicznych i kolekcji prywatnych,* red. A.J. Kasprzak, 2, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 101, 149, kat. 60, 105.

[32] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3467 – h. Bończa; 3694 – h. Dołęga z lit. „J–M"; 3505 – h. Sas z lit. „M–Z"; 3492 – h. Szeliga z lit. „AM".

[33] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3268 – h. Lis; 3303 – h. Pobóg z lit. „MW"; 3538 – h. Trąby z lit. „JK"; 3297 – h. Pomian z lit. „LL"; 3508 hh. Sulima i Prus I z lit. „MD"; 3604 – h. Pilawa z lit. „GK"; 3231 – h. Zagłoba z lit. „AK".

[34] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3543 – h. Bończa; 3274 – h. Meyendorff z lit. „CM".

[35] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3531 – hh. Korczak i Gozdawa; 3337 – h. Lubicz; 3393 – h. Nałęcz z lit. „INM"; 3590 – h. Gozdawa, 3479 Suche Komnaty z lit. „PI(J)P". Por. *Rodzina*..., XIII, s. 342–343; 3272 – h. Ogończyk; dwustronne: MNK-IV-Ew-Zł-3437 – hh. Ciołek i Doliwa; 3300 – h. Ogończyk z lit. „GS", 3495 Sas.

[36] Nr MNK-IV-Ew-Zł-3526 – h. Janina odm.; 3228 – h. Ostoja z lit. „JN"; 3313 – h. Rogala z lit. „IS".

Skromniejsza wersja tej dekoracji zawierała tylko festony lub girlandy roślinne ujmujące tarczę herbową[37]. Dekorację ograniczoną do dwóch krzyżujących się gałązek palmowych lub liściastych znajdziemy w grupie zabytków z owalną tarczą pod klejnotem z koroną szlachecką, czasem z inicjałami właściciela[38].

Największą część zbioru Czapskiego stanowią zabytki pochodzące z pierwszej połowy XIX w., wykonane głównie z karneolu i heliotropu, rzadziej z chalcedonu czy innych kamieni jubilerskich. Tłoki z tego czasu tworzą różnorodne warianty podobnego układu: na owalnym kamieniu rytowana trójkątna (tzw. średniowieczna lub starofrancuska) tarcza herbowa z koroną rangową i klejnotem, której towarzyszą panoplia oraz monogramy.

Osiem zabytków z tej grupy posiada monogramy flankujące klejnoty herbów, rytowane kursywą. Wersja ta występuje dwukrotnie na kamieniach ośmiobocznym i czworobocznym. W trzech zabytkach monogram wiązany umieszczono pod tarczą herbową. Tłok z rytowanym w karneolu herbem Korab i monogramem „S–E" wiąże się z osobami z litewskiej rodziny Eysymontów (il. 7). Przypuszczalnie pieczęć należała do Stanisława, sędziego powiatu grodzieńskiego (1850) lub Szymona urzędnika w powiecie newelskim (1844)[39].

Jednostkową kompozycję zastosowano na dużym, dwustronnym, ośmiobocznym tłoku z zachowaną częścią oprawy z mosiądzu złoconego. Na awersie wyryto w karneolu tarczę z herbem Szeliga, a rewers, na tle zdobionym drobną kratownicą posiada centralnie ułożony romb z monogramem wiązanym „JT". W pięciu zabytkach herbom nie towarzyszą monogramy właścicieli[40].

W kompozycjach z panopliami z pierwszej połowy XIX w. uwagę zwraca mały tłok z karneolu, z dwustronną dekoracją: na awersie, na tle bogatych panopliów, kartusz z herbem Bem pod hełmem, koroną i klejnotem, zaś na rewersie w prostokątnym obramieniu owalny medalion z monogramem „JB". Ze względu na herb własny, inicjały oraz militarne dodatki można przypuszczać, że właścicielem pieczęci był generał Józef Bem (1790–1850) (il. 6)[41].

W grupie z trójkątnym kształtem tarczy, można wyodrębnić zespół siedmiu tłoków z podwójnymi (małżeńskimi) tarczami herbowymi. Z przełomu XVIII i XIX w. pochodzą dwa, uzupełnione o klasycystyczne motywy architektoniczne i ornamentalne: podesty i festony laurowe. Późniejsze, zachowują wspomnianą oszczędność dekoracji, dwa z nich opatrzono monogramami i – co wyjątkowe – nazwiskiem Złobiccy, które odnosi się do pary pieczętującej się herbami Leliwa i Dęboróg[42].

[37] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3381 – h. Rawicz; 3332 – h. Prus III; 3317 – h. Szeptycki (?) odm. nienotowana; 3259 – hh. Rogala i Radwan.

[38] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3560 – h. Jastrzębiec z lit. „SJ"; 3364 – h. Krzyż z lit. „JZ"; 3243 – h. Pobóg z lit. „SK"; 3468 – h. Dołega, 3401 – h. Prus I; 3578 – h. Wieniawa.

[39] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3277, – h. Brochwicz III z lit. „I–M"; 3570 – h. Lis z lit. „R–G"; 3478 – h. Korab z lit. „S–E"; por. *Rodzina*..., III, s. 395; 3566 – h. Trąby z lit. „F–S"; 3494 – h. Sas z lit. „B–J"; 3573 – h. Jasieniecki z lit. „XW–M"; 3386 – h. Rola z lit. „M–R"; 3475 – hh. Jastrzębiec i Orla z lit. „K–B"; 3457 – h. Topór z lit. „T–M"; 3233 – h. Prus z lit. „J–K"; 3246 – h. Bończa z lit. „SBT"; 3227 – h. Akszak z lit. „GA"; 3323 – h. Półkozic z lit. „BS".

[40] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3702 – h. Szeliga; 3682 – h. Samson; 3693 – h. Prus III; 3585 – h. Zadora; 3489 – h. Wieniawa.

[41] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3302 – h. Bem; *Rodzina*..., I, s. 131.

[42] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3690 – hh. Kolumna i Prus III; 3334 – hh. Kościesza i Osorya; 3484 – hh. Rogala i Ciołek; 3458 – hh. Oksza i Jelita, 3265 – hh. Nieczuja i Kolumna; 3496 – hh. Pilawa i Ciołek z lit. „MS–PS";

Grupa tłoków z pojedynczymi tarczami jest znacznie bogatsza i zróżnicowana: liczy dwanaście zabytków. Sześć to owalne intaglia z tarczami herbowymi pod koroną szlachecką z klejnotem, dwa kamienie mają ośmioboczną formę, a cztery kolejne wzbogacono monogramami[43].

W grupie tłoków z polskimi herbami z XIX w., wykonanymi w karneolu, znajduje się pięć zabytków z charakterystycznymi bogatymi labrami ujmującymi tarcze herbowe. W porównaniu z okazami z XVII i XVIII w. kamień tłoka jest wydatniejszy, labry bogatsze, a herb nie posiada inicjałów[44].

Również z XIX w. pochodzi sześć tłoków pieczętnych ze szlifowanego ametystu, przypuszczalnie ze Śląska. Zabytki mają formy ośmio- lub czworoboków, o koletach zdobionych szlifami schodkowymi lub rozetowymi. W czterech przypadkach tafle z dekoracją rytowaną ukazują herby szlachty bez monogramów. Dwa kolejne posiadają tarcze zwieńczone hrabiowskimi koronami rangowymi: herb Pilawa wskazujący na przynależność do nieznanego przedstawiciela rodziny Potockich, herb Rogala – na członka rodziny Kicińskich lub Krasickich[45]. Podobne formy mają tłoki wykonane z heliotropu, przypuszczalnie również w śląskich szlifierniach kamieni. Grupa liczy osiem zabytków, ich dekoracja ogranicza się do tarcz herbowych pod koronami rangowymi, czasem z klejnotami. Do przedstawiciela rodziny Potockich należał zapewne kolejny w zbiorze tłok z herbem Pilawa pod koroną hrabiowską[46].

Wśród sześciu, dziewiętnastowiecznych, owalnych tłoków z heliotropu znajdują się zabytki z koronami hrabiowskimi, które pozwalają na wskazanie potencjalnych właścicieli pieczęci. Herb Denhoff (bez tarczy) można połączyć np. z rodziną Denhoff posługującą się tytułem hrabiowskim od 1635 r. Dwa owalne tłoki, choć opatrzone herbami małżonków Nałęcz i Nowina pod koronami hrabiowskimi oraz Leliwa i Zaremba, ze względu na bardzo szerokie pole poszukiwań, nie pozwalają na połączenie z konkretnymi osobami. Czterolistny tłok z herbem Zadora w odmianie, pod koroną hrabiowską trzeba natomiast połączyć z rodziną Lanckorońskich pieczętująca się taką odmianą herbu[47].

Rytowany w aleksandrycie, mały tłok pieczętny z herb Oksza, również pod koroną hrabiowską, można powiązać z przedstawicielem rodziny Reyów, posiadającej prawo do tytułu od 1808 r.[48]

Wśród zabytków z XIX w. wyróżnia się siedem zabytków rytowania w agacie lub chalcedonie. Kamienie cięto w poprzek warstwy, aby na powierzchni uzyskać jasną warstwę, w której rytowano herb. W ten sposób uzyskiwano kontrast kolorystyczny z ciemniejszą

3676 – hh. Leliwa i Dęboróg.

[43] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3316 – h. Dęboróg; 3707 – h. Nowina; 3553 – h. Ślepowron; 3325 – h. Strzemię; 3577 – h. Trzaska; 3715 – h. Nałęcz; 3293 – h. Gozdawa; 3582 – h. Jastrzębiec; 3503 – h. Lubicz z lit. „PJ"; 3260 – h. Prus I z lit. „JT"; 3565 – h. Rola z lit. „WR"; 3273 – h. Belina z lit. „I–S".

[44] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3680 – h. Ogończyk; 3712 – h. Brochwicz II; 3568 – h. Rawicz; 3261 – h. Sulima; 3530 – h. Ślepowron z lit. „JG".

[45] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3358 – h. Abdank; 3217 – h. Jelita; 3493 – h. Pobóg; 3252 – h. Pogonia; 3472 – h. Pilawa; 3436 – h. Rogala. Por. Górzyński, Kochanowski, op. cit., s. 120, 137.

[46] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3230 – h. Korczak; 3686 – h. Jelita; 3239 – h. Kościesza; 3394 – h. Rogala; 3367 – h. Junosza; 3294 – h. Trąby; 3501 – h. Szeliga; 3593 – h. Pilawa.

[47] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3237 – h. Denhof; por. Ostrowski, op. cit., z. IV, s. 57; 3253 – hh. Leliwa i Zaremba; 3461 – hh. Nałęcz i Nowina; 3250 – h. Zadora odm.; por. Górzyński, Kochanowski, op. cit., s. 162.

[48] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3377 – h. Oksza. Por. Górzyński, Kochanowski, op. cit, s. 113.

warstwą spodnią. Zabytki – z powodu braku inicjałów i wskazówek źródłowych – nie mogą zostać połączone z konkretnymi rodzinami. Jedynie do przedstawiciela Ledóchowskich wypadałoby odnieść tłok z herbem Szaława pod koroną hrabiowską, do której tytuł rodzina uzyskała w 1800 r.[49]

Kolekcja gemm Emeryka Hutten-Czapskiego stanowi – obok darowizn Mathiasa Bersohna (1886) i Leona Kostki (1949) – najcenniejszy i najbogatszy zbiór klejnotów i tłoków pieczętnych z polskimi, a także obcymi, herbami szlacheckimi. Również w swojej bogatej, liczącej 50 zabytków kolekcji polskich szkieł barokowych, Czapski koncentrował się na egzemplarzach z bogatą dekoracją heraldyczną, co dowodzi jego konsekwentnego zainteresowanie heraldyką.

[49] Nr inw. MNK-IV-Ew-Zł-3333 – h. Dąbrowa; 3283 – h. Junosza; 3396 – h. Niesobia, 3445 – h. Nowina z lit. „J–M"; 3513 – h. Syrokomla; 3629 – h. Topór; 3465 – h. Szaława w odm. Por. Ostrowski, op. cit., IX, s. 301, poz. 1734.

The Gemstone Collection of Emeryk Hutten-Czapski
(Summary)

Emeryk Hutten-Czapski (1828–1896), a numismatist and art collector, accumulated a collection composing of unique groups of antiques. Besides the main sets of his collection, Czapski amassed weapons, fabrics, phaleristic items and artistic craft antiques. Gemstone collecting, intaglio with gentry codes of arms, remains to be Czapski's passion which has not yet been widely evaluated on. This assortment, comprising of three hundred antiques, was titled *Kolekcya herbowych kamieni polskich i baltyckich* (*The Collection of Polish and Baltic Coat of Arms Stones*). Individual antiques: seal matrixes in settings, signet rings, and seal matrixes without settings, were ordered alphabetically accordingly to the first letters of the codes of arms which appear on them. The collection is composed of 253 items with codes of arms of Polish gentry. The rest of the items comprises of seal matrixes of Courland gentry.

The most numerous collection of three-sided seal matrixes with and without sets in the National Museum comes from Czapski's collection. Moreover, there are also thirteen signet rings. The gems come from 18th and the first quarter of 19th century and their seal matrixes were carved in the intaglio style in carnelian or other precious stones with their owners' codes of arms and monograms.

Seal matrixes without sets coming from signet rings compose the rest of the collection. The oldest items are dated to the end of 17th and the first half of 18th centuries. Their engraved decorations not only had oval shield shaped emblems, rank crowns and gems, but also were enhanced with mantling, panoplies and monograms. In the second half of 18th century, the decoration was also enhanced with a *rocaille* ornamental design, architectural elements, supporters and laurel garlands and festoons.

The antiques dated to the first half of 19th century compose the most numerous group in the collection. They were also made of carnelian and heliotrope, less frequently of chalcedony and other precious stones. The sets of matrixes of that time include varying versions of similar compositional configuration.

Besides the donations of both Mathias Bersohn (1886) and Leon Kostka (1949), the gemstone collection of Emeryk Hutten-Czapski constitutes the most precious and extensive collection of gems and seal matrixes with coats of arms of Polish and foreign gentry in the National Museum in Cracow.

(translated by Sebastian Widuch)

Alicja Kilijańska

KOLEKCJA GEMM EMERYKA HUTTEN-CZAPSKIEGO

tekst: s. 443–452



1. Tłok trójścienny z herbem Denhoff, Polska, po 1731.
Muzeum Narodowe w Krakowie(fot. Jacek Świderski)



2. Tłok pieczętny z herbami Leliwa i Plater, Polska, 4 ćw. XVIII w.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)



3. Pierścień sygnetowy z herbem Ślepowron, Polska, 1. ćw. XIX w.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)



4. Pierścień sygnetowy z herbem Ostoja, Polska, XVII/XVIII w.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)



5. Pierścień sygnetowy z herbem Łodzia, Polska, 1. ćw. XIX w.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)



6. Tłok pieczętny z herbem Bem, Polska, 1. poł. XIX w.
Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)



7. Tło pieczętny z herbem Korab, Polska, 1. poł. XIX. Muzeum Narodowe w Krakowie (fot. Jacek Świderski)

PRINTED TEXTILES ON 18TH CENTURY TENTS

In the Swedish Army Museum's collection there are some tents with printed patterns on the interior textile walls, for example a whole tent consisting of walls and a roof, called the oval tent. In addition, there are interior walls from two different tents, the Sven Dufva tent and the Posse tent – all from the 18th century. These tents have double textile walls. The insides of the walls of the tent are made of cotton cloth with textile-printed patterns and the outer walls are of linen, hemp and sack cloth.
The advanced culture of tentmaking that had been developed in the Ottoman Empire influenced Europe through cultural contacts, among other things via the the wars during the 17th century. The five Turkish tents that found their second home in Sweden must also have influenced the construction and decoration of the Swedish military tents.

Tents have been used by Swedish armies in the field, during military refresher training exercises, regimental exercises, field manoeuvres, general inspections and drills. These exercises constituted a refresher training in the use of weapons and in life in field conditions. During the 18th century, exercises in establishing different sizes of camps for field conditions and for pleasure were carried out in Ladugårdsgärde - a wide and open space in the outskirts of Stockholm. These exercises were often commanded by a member of the royal family and troops were assembled for exercises and parades. Exercises were performed during a period of several days and the tents took up a large part of the area and were used as residences for those taking part. The design of the tents also expressed the military position of the owner. In military museums in Europe, there are no 17th century military tents with textile-printed interior walls.

The tent containing the signature of Sven Dufva

This tent (AM 110712-110714) consists of three tent walls and measures 2,40 by 12 metres. The walls are double-sided with the outside made of linen and with a cotton-lined inside section lined with textile print. The cotton cloth has two different patterns (fig. 1). The one pattern depicts an abundant creeper plant of the Rococo period with a pink-coloured tint against a white backdrop, the other depicts creepers with bunches of fruit and imaginary flowers in plain brown against a white backdrop. The pattern of the latter contains the signature of the printer at the folded hem: "Sven Dufva 1795". There is a stamp (fig. 2) on the cloth, which probably reads "Sickla" and has the very indistinct words: "Piece of Calico". Also visible is the name of the foreman, "J Walther" as well as the hallmark. Sven Dufva was self-employed, ran his own business and was a printer of calico from 1798 to 1799. It may be supposed that he was employed in 1795 at the Sickla Calico Printing Company.

An additional tent wall should have been found if one is to believe the marking at the back of the tent. The walls are marked "A" and "H", "B" and "C", "F" and "G" at the back of the tent. The wall section that should have been marked "D" and "E" is missing. Originally the tent must have had a circumference of 48 metres. The roof section today is also missing. The walls were donated to the museum from the supply depot of the Swedish Army

Supply Service in 1932. The discovery of Sven Dufva's printed signature was made in 1976 by the author.

The oval tent containing three rooms

This tent (AM 110736-110738 and AM 79103)) consists of four T-shaped walls and a roof that measures approx. 24 metres in circumference, an inner ceiling height of 5 metres and with the roof along the ridge being 5 metres. The tent is completely preserved with its four walls and a roof. The walls are double-lined with an outside section made of linen and the interior section of cotton with textile print. The walls constitute the room sections of the tent and at the outer edges there are semicircular rooms and a rectangular room in the middle (fig. 3).

The textile patterns, typical calico, in the semicircular rooms are designed with berries in bordered stripes in two similar variants (AM 110738 and AM 79103), intended for each of the semicircular outer rooms. The middle room of the tent has a rose pattern (AM 71903). In the roof section, there are the same patterns as in the walls below each roof section. The entrances to the tent are in the middle of the rectangular room and on each of the outer sections.

The textile patterns were printed in Stockholm. One of the patterns (AM 110738) has been signed but only the letters indicating "Stockholm" are possible to interpret. The patterns are similar to a pattern from de Boren's printing works Blecktornet. It is possible that these textiles (fig. 4) could have been printed there. The tent was donated to the museum by the supply depot of the Swedish Army Supply Service in 1932.

The Posse tent wall, named after the owner

The tent wall is T-shaped (AM 19603 – fig. 5), and measures 6 by 18,60 metres, originally with a circumference of 33 metres. In its original shape, this tent wall could have been one of several walls that once formed the Posse tent. The outer section of the tent wall is made of linen and has an interior section with a flowery Rococo pattern from 1750 consisting of winding nature themes with flowers and fruits with an ornamentation in an oblique framework of corals and mussels. The pattern displays a playful design and offers a vivid impression in the pastel shades of pink, pearl grey and blue-green. The fact that the wall is T-shaped may indicate that the wall can form a room in the same way as in the oval tent shown in the plan drawing (fig. 3).

The tent wall was donated to the museum in 2004 by the Skaraborg Regiment. The original owner of the tent wall, which then made up a whole tent, was Carl Henric Posse. He was born in 1767, became a volunteer at the Skaraborg Regiment in 1776 and subsequently a Colonel and regimental commander in 1809. Posse was regarded as a brave warrior and a skilled commander of troops. It is supposed that Posse brought the tent with him in the wars against Napoleon, for example at Grossbeeren, Dennewitz and Leipzig in 1813 and 1814. As the character of the pattern shows an affinity with the style of the 18th century, it is just a possibility that it was used by him.

Wallpaper and printed textiles

The original way of decorating walls with woven tapestries was replaced in the 18th century by decorations with floral creepers at first painted directly onto a wall and later painted on paper and finally printed on paper. Wallpaper became a substitute for the woven tapestries. Early printed textile tapestries are not to be found, but printed textiles designed for tent walls can be seen at the Army Museum.

Wallpaper printers from the mid-18th century used patterns that could just as well be printed on paper as on textile. It was not uncommon that one used the same printing stocks. During the 18th century, the tapestries, just as textile-printed textile materials – so-called calico textiles – were block-printed. The society of calico printers and wallpaper printers were close to each other and were generally speaking the same practitioners of a trade.

This handicraft can be clearly seen in the printing work on the tent textiles. The raised parts (i.e. the pattern) in the wooden blocks were dyed and the block was subsequently printed on the paper. The pattern surface is not at all even, and on the Posse tent wall one can also see that oil paint has been used for painting flowers after one had first printed the contours of the flower. Both the wallpaper printers and the textile printers developed a technique with rotating rollers – so-called roller printing. The pattern with the oblique framework and the winding floral themes of the Posse tent wall could have been used for printing a Rococo paper tapestry.

How does one explain the fact that these military tents have been decorated with textile-printed patterns on the interior walls of the officers' tents? Probably, the interior walls of Turkish tents with floral applications were a source of inspiration. From the 1730's, textile printing was carried out within the area of Barnängen, where the linen material for the tents was produced and one saw the possibilities of lining the tent walls with calico textile. If one wished to create additional lustre in one's tent, a "genuine" calico tapestry was very suitable. This probably became a fashion for officers and something for which they had to bear the costs themselves.

Only a small amount of wallpaper from the 18th century is preserved to this day. They have often been papered over several times. These lengths of textile tapestries in the military tents constitute a history of tapestry. Patterns, textiles, and textile walls form an extremely coherent entity in the tents of the Army Museum. One seldom sees such large areas with one and the same type of textile. The tent walls in the Sven Dufva tent includes 288 square metres of printed textile in two different patterns.

The heyday of Stockholm's wallpaper printing history in the late 18th century is represented by three printing works, namely Sickla (see the following paragraph), Fredriksdahl and the printing works at Blecktornet. Fredriksdahl was established in 1766-67, was situated at Hammarby Sjö and was in operation until 1839 as a calico printing works. The printing works at Blecktornet was initiated already before 1740 by the de Boren family and passed into the ownership of the Lamm family from c. 1800 to 1825.

The Sickla printing works

In 1727, the calico printing works of Stora Sickla (Greater Sickla), or “the society” out on Sickla island just south-east of Stockholm and within the area of Barnängen, were established. A merchant, Abraham Arfwedsson, was appointed its director and Jan de Boren was assigned to run the daily operations. The Sickla printing works were in operation from 1727 to 1840. The textile printer Sven Dufva was the owner of the Sickla works together with Ludvig Candulin from1774 to 1777.

Sven Dufva’s tent has been described above and it shows the stamp (fig. 2) of the Sickla printing works. In the annals of the Manufacturing Trades Office, Sven Dufva is listed as an apprentice and journeyman at the Sickla works before 1798, when he opened up his own printing operations. The textile-printed patterns on the tent walls were produced by two factories: the Sickla works in Nacka, outside Stockholm, and Sven Dufva’s printing works situated in Stockholm itself between 1798 and 1799.

Textile manufacturing – a subsidized activity during the 18th century.

It was at the textile works that the tent material was woven and where the tents were produced. These works existed in parallel with the genuine craftsmanship activities and the craft guilds. Manu-facturing means producing goods by hand and operations at the textile manufacturing works were thus carried out in a craftsmanlike way. The Swedish textile manufacturing works were in the centre of the politicians’ interests during the 18th century and subsidies were common-place for protecting and initiating business activity. Imports of textile goods were to be kept low for the benefit of the importation of textile raw materials and the consumption of luxury goods was prohibited. The same rules applied to the calico printing works. Textile printers were invited to Sweden and it was prohibited to wear imported calico. The Manufacturing Trades Office issued the authorization to manufacture goods as well as the hallmarked products that had been inspected and approved. The authority was established in 1739.

The production of tents

The tent producers that were in operation in the early 18th century were the country’s sail seamers. In the area of Barnängen in Stockholm, the weaving mills for sails, canvasses and linen were situated and were called the Barnhus works or the Barnhus Sack Cloth Works. Other factories in the country were the Flor works in the county of Hälsingland and the Rogda Canvas Manufacturing Works in the county of Östergötland. The Rogda works was a major competitor to the Barnhus works. The Flor works existed until 1813. During the 1750’s, an additional producer emerges in Porvoo, Finland.

The Barnängen textile works was Stockholm’s largest manufacturer of woollen products in the 18th century with a history going back to the 17th century. The main product was wool for military uniforms. The largest plant in the area was the Barnhus works with its sailcloth production, which, in 1745, employed 1,300 people. This was also the textile manufacturer that had started its production without any state subsidy. The textile manufacturing works employed many women and they became the majority of the workforce.

At the Barnhus works for the production of sailcloth, the share of women employed was 83 per cent and at the Flor linen works it was 67 per cent. Most weavers, however, were men.

The Rogda Sack Cloth Manufacturing Works

During the 17th century, Hans Peter Heilwegh, a thrifty Dutchman, settled at the Rogda manor. Already in 1678, he set up a canvass and sailcloth textile mill at Rogda, which is said to be the first of its kind in Sweden. Deliveries of sailcloth went to the Admiralty. In 1730, the Rogda Sack Cloth Manufacturing Works received an order from the Småland Cavalry Regiment. Subsequently, the works transferred its activities to producing military tents. In the 1720's, the number of looms decreased at Rogda. In 1760 the factory, which was then called a calico works, was purchased by the wholesaler Jacob Graver from Stockholm – he, also, being an immigrant from Holland. In 1852, production was completely disbanded at Rogda.

Quality and competition

In the early part of the 18th century, one can see how the quality of the material changed in the production of tents and that durability varied. Already in 1725, the Swedish College for War Administration expressed the desire for a stronger canvass textile than the one that came from the works in the county of Hälsingland. The Hälsingland flax contained too much oakum, it was thinner and, through this, also weaker.

The sack cloth that was made out of linen from the county of Östergötland was thicker, stronger and more close than the material from Hälsingland, and the Östergötland material was also more expensive. In bad weather, it could "not easily and promptly be dried" and could also more easily "attract rot", which was a reason for initially preferring to use the canvass textile from Hälsingland.

The Rogda Sack Cloth Manufacturing Works used the linen from Östergötland. Also, they employed a method of preparing the hemp, which made it withstand water better than the Dutch variant after it had been tamped, spun and woven. In addition, Rogda imported both flax and hemp from Holland.

Durability

A way of gauging durability was to see how many journeys to Sardinia a material could last before the sailcloth split. The sack cloth that came from Holland in 1738 was so good that it could manage 4-5 journeys to Sardinia. One can compare this to the Swedish-made canvass from Rogda, which only managed one journey to Sardinia.

Conclusion

Today, it is less known that the linen and not only the wool material helped create the Swedish textile industry. The linen material – both domestic and imported – was used for the production of military tents. The tents were given a great deal of space in the documents of the Swedish College for War Administration where the use of the tents was

discussed in a lively way.

The oldest Swedish historical military tents that have been preserved are from the 18th century and have large areas of continuous printed textiles. The printed textiles on these tent walls may be seen as a very successful attempt at creating a wall decoration. They may also be seen as a link in the development between the woven tapestries and the wallpaper. They are in good condition and demonstrate a unique and previously overlooked period in the history of printed textiles.

The photographs in the article have been taken at the Army Museum.

Irma Wallenborg

PRINTED TEXTILES ON 18TH CENTURY TENTS

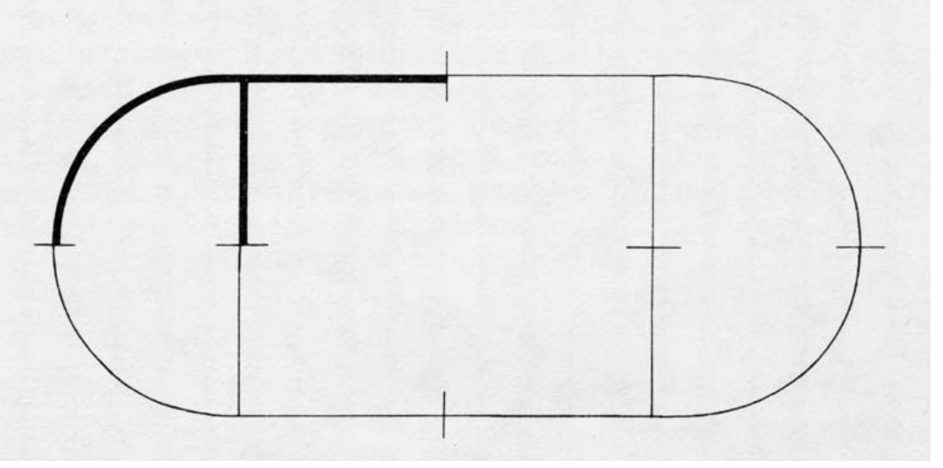
tekst: s. 453–548





1. In the folded hem there are the following stamps: “J Walther”, “Sven Dufva 1795”, “Sickla Kattuntryck”, and the stamp of the Manufacturing Trades Office. The stamps were discovered in 1976 by the author

2. Tent wall from the Sven Dufva tent (AM 110712-110714)



3. A plan drawing of the oval tent. The tent is composed of four wall sections according to the plan. One of the walls is strongly emphasized



4. The walls of the oval tent with the three different patterns, AM 110736-110738, and AM 79103



5. A tent wall with a window (the Posse tent, AM 19603). The window is situated high up in the middle of the tent and is concealed by a flap of cloth. In the small inset picture the flap is turned up



BADANIA TECHNOLOGICZNE WYBRANYCH OSIEMNASTO – I DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH OBRAZÓW FRANCUSKICH W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU

W 2009 r., na zlecenie właściciela przeprowadzono analizę stratygraficzną oraz badania pigmentów, zapraw i spoiw grupy francuskich obrazów z XVIII i XIX w. wchodzących w skład kolekcji malarstwa zachodnioeuropejskiego w Muzeum Narodowym w Gdańsku[1]. Badania prowadzono na przekrojach poprzecznych pobranych próbek oraz na próbkach proszkowych, stosując metody mikrochemiczne (mikroskop polaryzacyjny Laboval, produkcji Carl Zeiss, Jena, Niemcy), elektronową mikroskopię skaningową SEM/EDX[2] (mikroskop skaningowy ESM 5500 LV japońskiej firmy Joel, z przystawką EDS) oraz spektroskopię w podczerwieni (spektrofotometr FTIR Nicolet 380).

Na wstępie przebadano dwa obrazy Jaquesa Swebach Desfontaines (1769–1823) – *Krajobraz z jeźdźcem*[3] oraz *Jeździec*[4] – datowane na przełom XVIII i XIX w. Stwierdzono, że układ stratygraficzny pierwszego z wymienionych dzieł charakteryzuje się występowaniem białej zaprawy kredowo-klejowej z wtrąceniami bieli ołowiowej, podmalowaniami wykonanymi bielą ołowiową oraz obecnością w palecie malarskiej takich pigmentów jak biel ołowiowa, naturalne pigmenty ziemne oraz organiczny błękit indygo (il. 1). Natomiast zaprawa drugiego obrazu, malowanego na desce, jest wielowarstwowa: czarna, szara oraz żółta (il. 2). Pozostałe próbki pochodzące z tego dzieła także wykazują obecność bieli ołowiowej, pigmentów ziemnych, organicznego kraplaku oraz czerni roślinnej i kostnej. W spoiwie warstwy malarskiej obu prac Desfontainesa wykryto olej schnący z wtrąceniami związków żywicznych.

We wszystkich trzech badanych obrazach Jaquesa Vallina (1760–1831) przedstawiających postacie dziewczęce, wykonanych na desce około 1800 r., zidentyfikowano spoiwo olejne typu oleju lnianego. W pierwszym *Portrecie dziewczęcym*[5] zastosowano zaprawę dwuwarstwową: biało-szarą spodnią i czerwono-brązową górną. W warstwie malarskiej wykryto biel ołowiową oraz błękit pruski (il. 3), czyli pigment powszechnie stosowany po 1710 r. W drugim z portretów[6] zaprawa ma strukturę wielowarstwową: w spodniej warstwie biała (kreda z wtrąceniami bieli ołowiowej), następnie podmalowana bielą ołowiową, kolejna – ciemno-zielona zawiera dużo cyny pochodzącej prawdopodobnie od sykatywy spoiwa olejnego powodującego ściemnienie tej warstwy oraz wypełniacz kredowy z wtrąceniami czerni roślinnej. W czerwieni zaprawy wierzchniej stwierdzono obecność pigmentów ziemnych typu ochry czerwonej. W warstwie malarskiej występują pigmenty typu bieli ołowiowej, indyga, ziemi zielonej oraz czerni kostnej i roślinnej. W próbkach pobranych z ostatniego *Portretu dziewczęcego*[7] zanalizowano takie pigmenty jak: biel ołowiowa, żółta

[1] Prace wykonano na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie.

[2] Analizę SEM/EDX przeprowadziła mgr Małgorzata Walczak (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie).

[3] Gdańsk, Muzeum Narodowe (dalej jako: MNG), nr inw. MNG/SD/392/M; olej, płótno, wymiary 16,5 x 21 cm.

[4] MNG, nr inw. MNG/SD/234/M; olej, deska, wymiary 16,5 x 22 cm.

[5] MNG, nr inw. MNG/SD/160/M; olej, deska, wymiary 19 x 14,5 cm.

[6] MNG, nr inw. MNG/SD/161/M; olej, deska, wymiary 15,5 x 10 cm.

[7] MNG, nr inw. MNG/SD/162/M; olej, deska, wymiary 17,5 x 13,5 cm.

neapolitańska, ochra żółta, ziemia zielona oraz czernie kostną i roślinną.

Przebadano także dwa obrazy olejne na desce Michela Bouqueta (1807–1890) – *Krajobraz nadrzeczny*[8] *i Krajobraz księżycowy*[9]. W pierwszym zastosowano wielowarstwową zaprawę: białą (kreda z bielą ołowiową), brązową (umbry z wypełniaczem kredowym i bielą ołowiową) i zieloną (ziemie zielone z bielą ołowiową). Warstwa malarska w tonacji szaro-niebieskiej pobrana z partii nieba zawiera organiczne indygo, ziemie zielone, błękit miedziowy oraz biel ołowiową (il. 4). Na zdjęciu skaningowym omawianego szlifu, zarejestrowanym w mikroskopie skaningowym przy powiększeniu 130x, zaznaczono obszary analizowanych pierwiastków obecnych w identyfikowanych pigmentach nieorganicznych (il. 5). Należy nadmienić, że w próbce błękitu z nieba analizowanej warstwowo metodą SEM/EDX stwierdzono występowanie srebra, którego obecność można zinterpretować jako śladowe zanieczyszczenie towarzyszące bieli ołowiowej. Wynik ten jest zgodny z badaniami dotyczącymi szczegółowej analizy bieli ołowiowej, m.in. neutronowej analizy aktywacyjnej. Badania metodą INAA wykazały, że w obrazach malowanych od XV do XIX w. w krajach południowych wykrywa się srebro w bieli ołowiowej, natomiast w obrazach z krajów północnoeuropejskich nie wykryto tego pierwiastka.

Podobna paleta pigmentów występuje w obrazie *Krajobraz księżycowy;* analizowany układ stratygraficzny zaprawy składa się z bieli, zieleni oraz bieli (il. 6).

Analizowano również obraz *Towarzystwo w parku*[10] nieznanego artysty działającego w kręgu Nicolasa Lancret (1690–1743), datowany na pierwszą połowę XVIII w. Namalowany na desce, w technice olejnej z domieszką związków żywicznych, posiada zaprawę trójwarstwową: kremowo-białą, brązową i białą. W jego warstwie malarskiej wykryto: biel ołowiową, błękit pruski oraz czerń kostną (il. 7).

Reasumując opisane wyniki badań stratygraficznych, polegające na obserwacji mikroskopowej warstw malarskich oraz ich analizie metodą elektronowej mikroskopii skaningowej, należy zauważyć zróżnicowanie budowy technologicznej zapraw. W większości przypadków mamy do czynienia z wielowarstwowymi, kolorowymi zaprawami. Jedynie w namalowanym na płótnie *Krajobrazie z jeźdźcem* Swebacha Desfontainesa występuje biała zaprawa z białym podmalowaniem, ale w wykonanym na desce *Jeździcu* tego samego autora zaprawa jest już wielowarstwowa, w kolorach czerni, szarości i żółcieni. W pracach Vallina i Bouqueta na takim samym podobraziu (desce) uwidoczniono również wielowarstwowe, kolorowe zaprawy. Warstwy spodnie pozostają białe, względnie biało-szare, pośrednie – ciemnozielone, a wierzchnie – czerwono-brązowe. Na ostatnim z przebadanych obrazów, *Towarzystwie w parku,* namalowanym na desce przez anonimowego malarza zaprawa jest trójwarstwowa biała, brązowa i biała.

Odnośnie spoiw malarskich badanych metodą spektroskopii w podczerwieni, zanotowano w widmach IR pasma przy częstościach charakterystycznych dla spoiw olejnych oraz olejno-żywicznych.

W palecie pigmentów występujących zarówno w zaprawach, jak i warstwach malar-

[8] MNG, nr inw. MNG/SD/164/M; olej, deska, wymiary 23 x 31 cm.

[9] MNG, nr inw. MNG/SD/163/M; olej, deska, wymiary 23 x 31 cm.

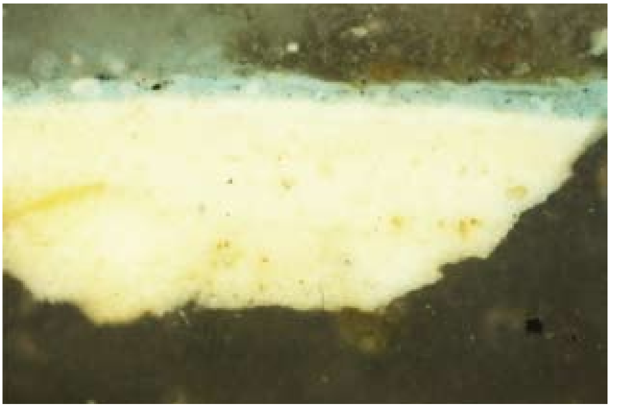
[10] MNG, nr inw. MNG/SD/650/M; olej, deska, wymiary 32 x 48 cm.

skich obrazów, zidentyfikowano metodami SEM/EDX oraz mikrochemicznymi: biel ołowiową, naturalne pigmenty ziemne, kredę, żółtą neapolitańską, organiczne barwniki indygo i kraplak, błękit pruski oraz czernie roślinną i kostną. Wszystkie wykryte pigmenty były znane i stosowane w XVIII i XIX w., a zatem nie zaprzeczają dotychczasowemu datowaniu obrazów.

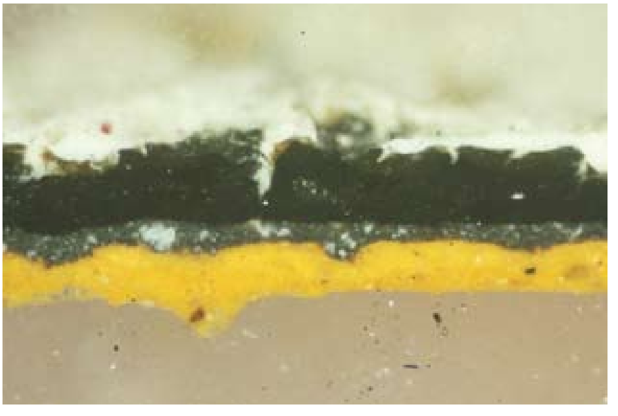
Maria Gabriela Rogóż

BADANIA TECHNOLOGICZNE WYBRANYCH OSIEMNASTO – I DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH OBRAZÓW FRANCUSKICH W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W GDAŃSKU

tekst: s. 459–461



1. Zdjęcie mikroskopowe przekroju próbki pobranej z partii nieba *Krajobrazu z jeźdźcem*, J. Swebach Desfontaines



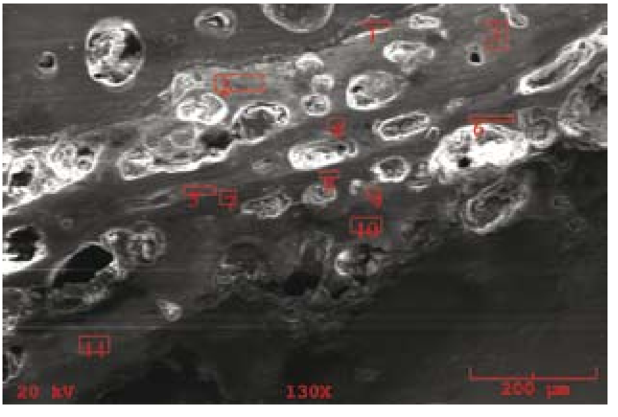
2. Zdjęcie mikroskopowe przekroju próbki pobranej z nieba na obrazie *Jeździec*, J. Swebach Desfontaines



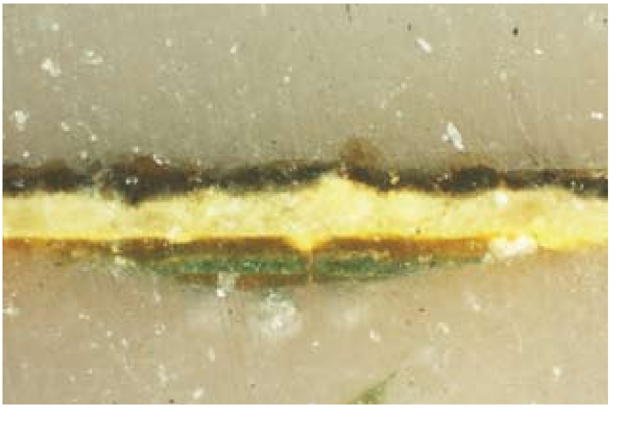
3. Zdjęcie mikroskopowe szlifu próbki pobranej z partii szaro-błękitnego tła *Portretu dziewczęcego*, J. Vallin (MNG, nr inw. MNG/SD/160/M)



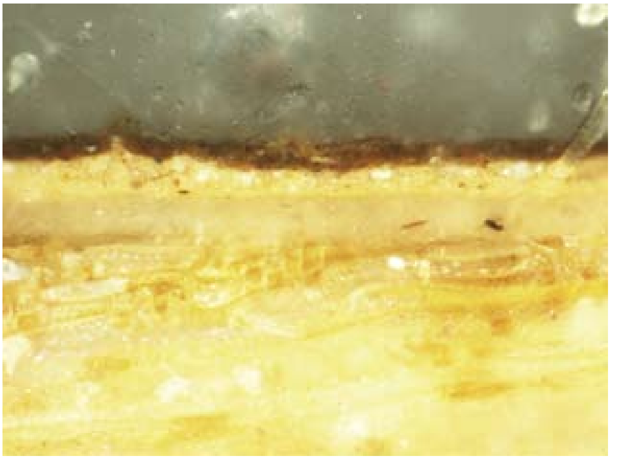
4. Zdjęcie mikroskopowe szlifu próbki pobranej z partii nieba *Krajobrazu nadrzecznego*, M. Bouquet



5. Zdjęcie skaningowe szlifu próbki pobranej z partii nieba *Krajobrazu nadrzecznego*, M. Bouquet



6. Zdjęcie mikroskopowe szlifu próbki pobranej z szarej partii domu *Krajobrazu księżycowego*, M. Bouquet



7. Zdjęcie mikroskopowe szlifu próbki pobranej
z brązowej partii domu na obrazie *Towarzystwo w parku*

RUBENS W CZĘSTOCHOWIE. KOPIA BRUKSELSKIEGO WNIEBOWZIĘCIA NMP W CZĘSTOCHOWSKIEJ KATEDRZE – CZAS I OKOLICZNOŚCI POWSTANIA*

„Denner przez cztery lata pracował nad wiszącym w Luwrze portretem, nie wahając się używać lupy, aby otrzymać kopię idealnie wierną wobec pierwowzoru. Wszystko to w czasie, gdy istniała już fotografia. (?) Tak trudno jest człowiekowi zejść z posterunku i dać się zastąpić maszynie (…)”
Walter Benjamin, *Pasaże* S 5 a, 2[1]

W grudniu 1989 r,, przeprowadzając prace inwentaryzacyjne w częstochowskiej katedrze p.w. Świętej Rodziny, ogromnym neogotyckim kościele wzniesionym w początkach XX w. według projektu Konstantego Wojciechowskiego, zwróciłem uwagę na zawieszony we wschodnim ramieniu transeptu na wysokości kilkunastu metrów, wielkich rozmiarów obraz *Wniebowzięcia NMP.* Dość słabo widoczny, pokryty warstwą kurzu, zdawał się być dziełem przynależącym w ewidentny sposób do nurtu malarstwa barokowego i już w pierwszej chwili budził skojarzenie z twórczością Petera Paula Rubensa. Zupełny brak publikacji dotyczących stosunkowo skromnego wystroju i wyposażenia katedry częstochowskiej[2] i niemożność uzyskania na miejscu, w parafii, jakichkolwiek informacji o pochodzeniu obrazu – prowokowały do podjęcia poszukiwań. Porównanie fotografii płótna z dziełami Rubensa ilustrującymi ten sam temat, gruntownie omówionymi przez Davida Freedberga w opublikowanym już podówczas VII tomie *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard,* pozwoliło bez żadnych wątpliwości uznać częstochowski obraz za wyjątkowo wierną, zbliżoną skalą do oryginału, kopię *Wniebowzięcia NMP* z lat około 1615–1620, uznawanego powszechnie za niekwestionowane dzieło warsztatu Rubensa z autorskim udziałem mistrza, przeznaczonego do głównego ołtarza kościoła karmelitów bosych w Brukseli, obecnie przechowywanego w Musées royaux des Beaux-Arts de

* Pragnę serdecznie podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tego artykułu. Oprócz wymienionych w pierwszych akapitach tekstu najważniejszych osób wspomagających mnie w badaniach nad częstochowską kopią obrazu Rubensa, pragnę wyrazić moją wdzięczność: mojemu przyjacielowi Aleksandrowi Brodzie, Wojewódzkiemu Konserwatorowi Zabytków w Częstochowie, z którym inwentaryzowałem zabytki katedry i który podjął decyzję o powołaniu komisji do zbadania obrazu, księżom z parafii Świętej Rodziny oraz Pani Katarzynie Zawadzkiej, Panu Bogdanowi Chaberowi i Panu Józefowi Żołyniakowi, konserwatorom którzy dokonywali wraz ze mną oględzin obrazu i dzielili się swymi uwagami. Sformułowanie ostatecznych wniosków odnośnie okoliczności i czasu wykonania kopii nie byłoby możliwe bez informacji, których łaskawie udzielił mi Joost Vander Auwera, Kurator w Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique w Brukseli i Profesor Uniwersytetu w Gandawie, wybitny znawca malarstwa Rubensa i recepcji jego twórczości.

[1] W Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 604.

[2] W czasie gdy prowadziłem prace inwentaryzacyjne w katedrze częstochowskiej nie ukazał się jeszcze drukiem tom *Katalogu zabytków…* poświęcony miastu Częstochowa. Przygotowując w 1995 r. recenzję tego tomu do druku miałem okazję zapoznać się z tekstem *Katalogu…* w maszynopisie. Omawiany tu obraz określony tam został – z pewnym zastrzeżeniem – jako dzieło Michaela Willmanna z lat około 1681–1692. Brak bezpośredniego dostępu do obrazu i fakt wywiezienia wielu dzieł Willmanna z kościołów Śląska po 1945 r., w pewnym stopniu tłumaczą tę pomyłkę. W drukowanej wersji *Katalogu…* wiadomość ta została już oczywiście skorygowana – por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria Nowa,* VI: *Miasto Częstochowa,* cz. 1: *Stare i Nowe Miasto, Częstochówka i przedmieścia,* oprac. i red. Z. Rozanow i E. Smulikowska, Warszawa 1995, s. 6, fig. 180.

Belgique w Brukseli[3]. Taka identyfikacja pierwowzoru ułatwiła przekonanie rządców parafii katedralnej w Częstochowie o konieczności zdjęcia obrazu i poddania go bliższym badaniom. Udało się do tego doprowadzić w październiku 1990 r. Dzięki zdemontowaniu dzieła, oczyszczonego i sfotografowanego, ujawniła się jego zaskakująco wysoka klasa wykonania i ewidentne powinowactwo stylowe z pracami warsztatu Rubensa. Tym bardziej konieczne wydawało się podjęcie dalszych poszukiwań. Za radą Prof. Jana Ostrowskiego, doskonale zorientowanego w aktualnych badaniach nad twórczością Rubensa[4], zwróciłem się więc o pomoc do Prof. Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej z Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, która już wiele lat wcześniej prowadziła owocne badania nad wybitnym rubenianum ze zbiorów polskich: *Portretem królowej hiszpańskiej Elżbiety Burbońskiej* (stanowiącym własność prywatną zdeponowaną w Zamku Królewskim na Wawelu). Autorka rozprawy o rubensowskim portrecie[5] zaproponowała utworzenie pod auspicjami Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków komisji do zbadania częstochowskiego obrazu i zaprosiła do niej Dr Magdalenę Piwocką, od dawna interesującą się twórczością flamandzkiego artysty i jego kręgu[6]. W ten sposób autor niniejszego studium miał zaszczyt po raz pierwszy bliżej współpracować ze znaną mu dotychczas jedynie z widzenia znakomitą Uczoną, która okazała się także – co jest szczególnie ważne – bezapelacyjnie Najżyczliwszą spośród licznego grona współczesnych polskich historyków sztuki, z jakimi autor kiedykolwiek miał się okazję zetknąć.

Po zapoznaniu się z dokumentacją fotograficzną Małgorzata Schuster-Gawłowska i Magdalena Piwocka wyraziły pewne wątpliwości co do możliwości datowania obrazu na czasy nowożytne[7], tym bardziej jednak podkreślały konieczność szczegółowego zbadania niecodziennego obrazu. Ostatecznie Komisja, w której skład – poza osobami reprezentującymi Urząd Konserwatorski w Częstochowie – wszedł także Dr Paweł Karaszkiewicz, chemik, pracownik Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zebrała się na miejscu, w Częstochowie, 3 stycznia 1991 r. Nie obyło się przy tym bez dramatycznych perypetii, obraz bowiem w czasie niepotrzebnej próby zawieszenia na ścianie katedry, został uszkodzony, co uczyniło komisję nie tylko „badawczą" ale prawdziwie „konserwatorską" (naprawy uszkodzeń dokonał w późniejszym okresie częstochowski konserwator Pan Józef Żołyniak)[8]. Komisja zaowocowała nie tylko dokładnymi oględzinami, ale też pobraniem próbek pigmentów

[3] Olej, płótno, 500 x 338,5 cm, nr inw. 166 – D. Freedberg, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VII: The Life of Christ after the Passion,* Oxford 1984, poz. 38 na s. 157–160, fig. 98.

[4] Por. J. K. Ostrowski, *Przegląd literatury na temat malarzy kręgu Rubensa, 1977–1983,* „Folia Historiae Artium", 22, 1986, s. 165–172.

[5] Spośród kilku publikacji na jego temat wskazać można przede wszystkim artykuł: M. Schuster-Gawłowska, *Próba przypisania Rubensowi autorstwa portretu Elżbiety de Bourbon ze zbiorów prywatnych w Krakowie,* [w:] *Rubens, Niderlandy i Polska. Materiały sesji naukowej, Łódź 25–26 lutego 1977,* Łódź 1978, s. 98–107, il. 50–74.

[6] Zob. np. M. Piwocka, *Męczeństwo Św. Liwiniusza – nieznane rubenianum w zbiorach katedry na Wawelu,* [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.),* Kraków 1999, s. 99–108, il. 1–8 po s. 108.

[7] Niepokój wzbudzała wyraźnie widoczna na fotografiach na powierzchni obrazu siatka krakelurów, w żargonie fachowym nosząca nazwę „krokodylej skóry", świadcząca o użyciu przez malarza znacznej ilości oleju i substancji bitumicznych, co jest cechą wybitnie charakterystyczną dla malarstwa XIX w.

[8] Któremu chciałbym w tym miejscu dodatkowo podziękować za udostępnienie zdjęć związanych z konserwacją obrazu, w tym fotografii krosna z napisami niosącymi ważną informację pozwalająca odtworzyć jeden z epizodów w dziejach malowidła.

i zapraw. W rezultacie przeprowadzonych badań Paweł Karaszkiewicz przygotował szczegółowe pisemne sprawozdanie dotyczące właściwości chemicznych zaprawy i warstw malarskich, a w ślad za nim powstała też pisemna *Opinia* z 29 stycznia 1991 r., podpisana przez Małgorzatę Schuster-Gawłowską, Magdalenę Piwocką i Pawła Karaszkiewicza[9]. W Opinii tej poczyniono wiele uwag szczegółowych, ale przede wszystkim odrzucono możliwość uznania obrazu za dzieło współczesne Rubensowi, pochodzące z jego warsztatu czy kręgu, zdecydowanie zaś zasugerowano datowanie na XIX w. i dopuszczono możliwość wykonania kopii bezpośrednio z oryginału. *Opinię* kończyło jednoznaczne wskazanie dalszego kierunku badań: „Obraz kwalifikuje się do gruntownego naukowego opracowania, zarówno ze względu na swój poziom artystyczny, jak na rzadkość tego rodzaju wielkich kopii obrazów ołtarzowych Rubensa w Polsce. Pożądane byłoby ustalenie miejsca powstania kopii, ewentualnie także jej autorstwa. Jest to możliwe jedynie w Paryżu i Brukseli, gdzie znajdują się odpowiednie materiały (Archiwum Luwru, dokumentacja Musées des Beaux-Arts de Belgique w Brukseli). W związku z tym należałoby wydelegować p. mgr Jerzego Żmudzińskiego do obydwu ośrodków, celem sfinalizowania kwerendy i badań naukowych na temat obrazu, które już rozpoczął w kraju"[10]. Autor odkrycia starał się poważnie potraktować to zalecenie i tłumaczy to, dlaczego tekst ten wydawał się najodpowiedniejszy do zaprezentowania właśnie w księdze pamiątkowej dedykowanej Dr Magdalenie Piwockiej.

Oczywisty charakter kopii powtarzającej w sposób całkowicie ścisły powszechnie znaną kompozycję Rubensa zwalnia od szczegółowego opisu i analizy kompozycji i pozwala skupić się na istotnych właściwościach technologicznych malowidła. Częstochowski obraz *Wniebowzięcia NMP* namalowany został na naciągniętym na drewniane krosno płótnie lnianym, o ścisłym, grubym splocie, przy czym podobrazie stanowi jeden bryt płótna o znacznej szerokości, tkany na specjalnie w tym celu skonstruowanym krośnie fabrycznym; wymiary podobrazia (w świetle ramy) wynoszą 400 x 252,5 cm (przy szerokości drewnianej złoconej ramy 11 cm) – obraz częstochowski jest więc proporcjonalnie zmniejszony w stosunku do brukselskiego oryginału (500 x 338,5 cm) – skalą jednak porównywalny z dziełem Rubensa. Płótno pokryte zostało dość grubą warstwą zaprawy zawierającej kredę i biel ołowiową. Udało się zidentyfikować niemal wszystkie pigmenty malarskie (biel ołowiową, żółcień żelazową, błękit pruski, czerwień żelazową, cynober i brązowy pigment pochodzenia organicznego, zawierający prawdopodobnie substancje bitumiczne – hipotetycznie zidentyfikowany jako brunat kasselski)[11]. Spoiwem był olej i zastosowanie go w dużej ilości, w połączeniu z wykorzystaniem pigmentu brązowego z dodatkiem substancji bitumicznych, spowodowało charakterystyczne spękanie powierzchni warstwy malar-

[9] Oba teksty (cytowane dalej jako *Analiza*… i *Opinia*…) przekazane zostały zlecającemu prace Wojewódzkiemu Konserwatorowi Zabytków, ich kopie znajdują się w posiadaniu autora artykułu, który najważniejsze rezultaty badań wykorzystał w prezentowanym tekście.

[10] M. Schuster-Gawłowska, M. Piwocka, P. Karaszkiewicz, *Opinia*…, op. cit. s. 3.

[11] Karaszkiewicz, *Analiza*…, passim, gdzie także uwagi na temat kilku próbek substancji, których nie udało się zidentyfikować (m.in. występującego w bardzo małej ilości nierozpoznanego błękitu zmieszanego z błękitem pruskim).

skiej. Warstwa oryginalna zachowała się generalnie w dobrym stanie, choć staranne oględziny obrazu wykazały obecność kilkakrotnych napraw podobrazia (za pomocą łat umieszczonych na odwrocie), a także drobnych przemalowań i retuszy, nie mających większego wpływu na artystyczny wyraz dzieła.

Dla datowania obrazu istotne znaczenie miała identyfikacja pigmentów. Obecność błękitu pruskiego, wprowadzonego do praktyki malarskiej w 1. połowie XVIII w., pozwoliła wykluczyć okres wcześniejszy jako czas powstania kopii. Natomiast obecność jedynie bieli ołowiowej, bez zastosowania bieli cynkowej, która została na masową skalę wprowadzona dopiero w 2. połowie XIX w.[12], może sugerować datowanie dzieła na czas najpóźniej około połowy XIX stulecia, choć nie może to być argument rozstrzygający – chyba że znajdzie on swoje potwierdzenia w innych okolicznościach wynikających z badań obrazu.

Dzieje częstochowskiego *Wniebowzięcia NMP* nie są znane i nie udało się na podstawie źródeł pisanych ustalić, w jakich okolicznościach obraz znalazł się w katedrze. Nie wymieniają go wcześniejsze, niezbyt liczne publikacje dotyczące świątyni[13]. Na miejscu, w parafii katedralnej nie udało się w sprawie pochodzenia obrazu uzyskać żadnych wiadomości. Jedynie bardzo zasłużony architekt i konserwator diecezji częstochowskiej, Stanisław Pospieszalski (1917–2003) przekazał autorowi wiarygodnie brzmiącą informację, że obraz *Wniebowzięcia NMP* znajdował się w katedrze częstochowskiej przed 1939 r. i sugerował możliwość ofiarowania go w to miejsce przez pierwszego biskupa utworzonej w 1925 r. diecezji częstochowskiej, Teodora Kubinę (1880–1951)[14]. Duchowny ten znany był z autentycznego zamiłowania dla spraw sztuki. Nie tylko gromadził zabytki sakralne z kościołów swojej diecezji z myślą o urządzeniu Muzeum Diecezjalnego, ale też kolekcjonował dzieła sztuki dawnej i nowej, w tym malarstwa szkół europejskich, gromadzone w jego rezydencji biskupiej, gdzie w sporej części nadal się znajdują[15]. Niestety, zbiory te nie zostały dotąd kompleksowo opracowane, a nieliczne monograficzne studia zabytków sztuki nabytych przez biskupa Kubinę wskazują, że niezmiernie trudno jest ustalić ich pochodzenie[16]. Jak dotąd badacze dziejów diecezji częstochowskiej

---

[12] Na temat datowania obu barwników zob. ibid., s. nlb. 11.

[13] Podstawowa literatura dotycząca katedry zebrana w *Katalog*..., s. 133–139. Po przeprowadzeniu badań obrazu w 1991 r. informacje na jego temat zaczęły się pojawiać w publikacjach – zob. J. Żmudziński, *Częstochowa*, [b.m.w. 1991], s. 44, il. nlb. (album poświęcony zabytkom Jasnej Góry i miasta wydany z okazji Światowego Dnia Młodzieży, w którym zamieszczono podstawowe informacje o obrazie, z datowaniem na początek XIX w., a także jego dwie reprodukcje – w wersji oczyszczonej przez program komputerowy na podstawie porównania z fotografiami fragmentów, z których usunięto już zabrudzenia, co na owe czasy w polskiej praktyce wydawniczej było zupełną nowością); W. Skrodzki, *Archikatedra Świętej Rodziny w Częstochowie,* Częstochowa 1996, s. 40; J. Samek, *Dwa zapomniane refleksy sztuki Petera Paula Rubensa w Cieszynie*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław, listopad 1999,* Warszawa 2000, s. 359–360 (bez podania źródeł informacji).

[14] Podstawowe informacje o biskupie Kubinie zawierają biogramy, m.in.: J. Wolny, *Kubina Teodor Filip, pseud. Dr Teodor Rzymski (1880–1951), biskup częstochowski,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 16, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 28–30; J. Związek, *Kubina Teodor Filip,* [w:] *Słownik biograficzny ziemi częstochowskiej,* 1, red. A. J. Zakrzewski, Częstochowa 1998, s. 66–72; idem, *Kubina Teodor Filip,* [w:] *Encyklopedia Katolicka,* 10, Lublin 2004, szp. 136–137.

[15] Zob. *Katalog*..., s. 54–59.

[16] Por. B. Wolff-Łozińska, *Grupa włoskich pastorałów z kości słoniowej i egzemplarz zachowany w Polsce,* [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata,* Warszawa 1981, s. 139 i przypis 16 na s. 147. Wspomniano tam – a także przywołano w tekście Katalogu... (s. 58) – jakieś odnoszące się kolekcji Kubiny *adnotacje z lat 1926–1930,* ale kwestii tych zapisów nie udało się autorowi wyjaśnić.

nie ujawnili istnienia źródeł archiwalnych dotyczących wspomnianej kolekcji. Wiemy, że pierwszy biskup częstochowski odbywał dość liczne zagraniczne podróże, odwiedzając skupiska Polonii w Europie i na obu kontynentach amerykańskich (gdzie przebywał w latach 1926 i 1934 w związku z Międzynarodowymi Kongresami Eucharystycznymi w Chicago i w Buenos Aires). Przy okazji kontaktów z Polonią północnoamerykańską biskup Kubina otrzymywał liczne dary (zapewne głównie pieniężne) przeznaczone m.in. na budowę katedry w Częstochowie[17]. Nie można wykluczyć, że podobne ofiary składały na ręce częstochowskiego pasterza środowiska emigracyjne także w innych krajach przez niego odwiedzanych. Wiadomo, że biskup Kubina w latach 1928 i 1933 odbywał podróże do skupisk polonijnych w Holandii, Belgii i Francji, na razie jednak nie znamy szczegółów tych wizyt[18].

Druga z dat przywołanych powyżej – 1933 – może się wydać szczególnie interesująca, jeśli zestawić ją z informacjami wydedukowanymi z napisów i oznaczeń znajdujących na drewnianych listwach, z których wykonano krosno stabilizujące podobrazie *Wniebowzięcia NMP* z katedry częstochowskiej[19]. Napisy te, odkryte w czasie konserwacji w 1991 r., jednoznacznie wskazują, że krosno wykonane zostało z elementów skrzyni zawierającej przesyłkę nadaną 29 marca 1934 w Krakowie, z siedziby Seminarium Diecezji Częstochowskiej (które podówczas mieściło się przy ul. Bernardyńskiej 3)[20]. Odbiorcą przesyłki był niewątpliwie ks. Bolesław Bonawentura Wróblewski (1867–1951), proboszcz parafii katedralnej Świętej Rodziny w Częstochowie[21]. Oczywiście nie możemy być absolutnie pewni, że przesyłka ta zawierała zrolowaną kopię rubensowskiego dzieła, wydaje się to jednak bardzo prawdopodobne. Być może – choć jest to tylko hipoteza – obraz ofiarowany biskupowi Kubinie w 1933 r. w czasie jego podróży (być może w Belgii?), z przeznaczeniem dla katedry częstochowskiej, został przesłany do Seminarium Diecezjalnego w Krakowie, a stamtąd wyekspediowano go dalej[22]. Mamy tu do czynienia z ciekawą wskazówką, jednak dalej nie rozstrzygnięta pozostaje najważniejsza kwestia: gdzie i kiedy wykonano samą kopię dzieła Rubensa?

Aby naświetlić to zagadnienie przypomnieć trzeba dzieje oryginału, na szczęście gruntownie zbadane. Obraz – jak to szczegółowo objaśnił Freedberg[23] – został prawdopodobnie przed 1614 r. zamówiony u Rubensa z przeznaczeniem dla ołtarza głównego kościoła karmelitów bosych w Brukseli. Za czas realizacji zlecenia uznał Freedberg lata

[17] J. Związek, *Jasna Góra w polonijnym nauczaniu biskupa Teodora Kubiny*, „Studia Claromontana", 18, 1998, s. 106–107.

[18] Idem, *Kubina Teodor Filip,* [w:] *Słownik biograficzny...*, s. 68. Autor prezentowanego studium uznał, że gruntowne badania okoliczności pobytu biskupa Kubiny w tych krajach, które wymagałoby szczegółowych studiów archiwalnych w zbiorach odnoszących się dziejów diecezji częstochowskiej, przekracza jego kompetencje jako historyka sztuki.

[19] Na jednej z desek znajduje się malowany napis: „KATEDRA. KS PRA/WRÓBLEWSKI" a obok „KRAKÓW/ BERNARDYŃSKA 3", na innej desce widnieje napis „CZĘSTOCHOWA". Oprócz napisów zachowała się także drukowana nalepka pocztowa z nieczytelnym odręcznym napisem i z czytelną pieczątką: „PKP KRAKÓW 29.III.34".

[20] Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce, IV: Miasto Kraków,* cz. V: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory,* 2, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1994, 1: Tekst, s. 114.

[21] Por. J. Sętowski, *Cmentarz Kule w Częstochowie. Przewodnik biograficzny,* Częstochowa 2005, s. 347–348.

[22] Należy jednak zaznaczyć, że na listwach nie zachowały się żadne oznaczenia świadczące, że skrzynia wcześniej służyła przesyłce nadanej z zagranicy do Krakowa.

[23] Freedberg, op. cit., s. 157–160.

około 1615–1620, przede wszystkim biorąc pod uwagę przesłanki natury stylistycznej. Choć najwcześniejsze opisy kościoła brukselskiego, wymieniające ważne dzieła Rubensa tam przechowywane, nie uwzględniają obrazu w ołtarzu głównym, to jednak przyjmuje się, że od około 1620 r., aż do końcowych lat XVIII w. znajdował się on nieprzerwanie w tym samym miejscu. W 1794 r. został zarekwirowany przez Francuzów i razem z innymi, najważniejszymi dziełami Rubensa zagarniętymi głównie w Brukseli i Antwerpii, przewieziono go triumfalnie do Paryża, gdzie aż do 1815 r. zdobił Wielką Galerię Luwru. W 1815 r. powrócił do Brukseli i od tego czasu nieprzerwanie znajduje się w zbiorach głównej państwowej galerii Belgii.

Stosunkowo słabo rozpoznany jest pierwszy okres w dziejach obrazu. Wszystko wskazuje na to, że przed 1794 r. miały miejsce jakieś prace renowacyjne przy malowidle, nie wiadomo jednak czy było wyjmowane z ołtarza. W każdym razie Fromentin w swym entuzjastycznym opisie z 1875 r., zaznacza że dzieło było wielokrotnie przemalowywane[24]. Nie ma żadnych informacji o kopiowaniu kompozycji przed 1794 r., nie została też z tego obrazu wykonana żadna rycina (co stanowczo stwierdza Freedberg), która mogłaby posłużyć kopiście w tym najstarszym okresie[25] – obraz ten cieszył się zdecydowanie mniejszą popularnością, niż inne wielkoformatowe dzieła Rubensa, także o tym samym temacie. Wykonanie częstochowskiej kopii, której datowanie określa czas wprowadzenia do powszechnego użytku błękitu pruskiego (1. połowa XVIII w.), a której sporządzenie wymagało przy tym bezpośredniego dostępu do płótna, wydaje się przed 1794 r. bardzo mało prawdopodobne.

Okres, w którym płótno przechowywano i eksponowano w Paryżu (1794–1815), jest wyjątkowo dobrze rozpoznany. Obecność kilkuset najwybitniejszych obrazów szkoły niderlandzkiej i flamandzkiej, począwszy od Ołtarza Gandawskiego, w tym kilkudziesięciu największych arcydzieł religijnych Rubensa, głównie zarekwirowanych w wielkich świątyniach Antwerpii i Brukseli, była w Paryżu ogromnym wydarzeniem. Gilberte Emile-Mâle, przez wiele lat pracująca w Departamencie Malarstwa paryskiego Luwru, specjalizująca się m.in. w badaniu teorii i praktyki konserwatorskiej w XIX w., gruntownie zbadała archiwalia dotyczące pobytu obrazów Rubensa w Paryżu w latach 1794–1815, ich recepcji i prac restauratorskich, jakie przy nich prowadzono[26]. Opublikowane szczegółowe inwentarze potwierdzają oczywiście fakt przechowywania *Wniebowzięcia NMP* od brukselskich karmelitów w Paryżu[27], nie informują jednak o pracach konserwatorskich. W Luwrze skupiono się przede wszystkim na restauracji wielkich kompozycji Rubensa namalowanych na podłożach drewnianych, pochodzących z kościołów Antwerpii – do tych prac

[24] E. Fromentin, *Mistrzowie dawni,* przeł. J. Cybis, [Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki", red. J. Starzyński, 6], Wrocław 1956, s. 30. Przy okazji cytowania Fromentina warto przypomnieć, że piękną analizę brukselskiego *Wniebowzięcia NMP* dał w swoim podręczniku A. Bochnak, *Historia sztuki nowożytnej,* 2, Warszawa–Kraków 1985, s. 98–99.

[25] Freedberg, op. cit., s. 159.

[26] Zob. przede wszystkim G. Emile-Mâle, *Le séjour a Paris de 1794 a 1815 de célèbres tableau de Rubens. Quelques documents inédits,* „Bulletin de l'Institut Royal du Patriomoine Artistique", 7, 1964, s. 153–171; eadem, *Inventaires et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique septembre 1794 – février 1795,* Bruxelles 1994.

[27] Emile-Mâle, *Inventaires*..., s. 61, 79.

zachowała się stosunkowo bogata dokumentacja, która stała się przedmiotem osobnego studium Gilberte Emile-Mâle[28]. Francuska badaczka przywołała jednak szereg innych świadectw mówiących wprost o szalonym entuzjaźmie, z jakim przyjęto w Paryżu obrazy Rubensa. Obecność arcydzieł szkoły flamandzkiej miała ogromny wpływ na formujące się młode pokolenie malarzy francuskiego romantyzmu, studiowali je z zapałem Gros i Gericault[29], w późniejszym okresie kopiował je także Delacroix (o czym będzie jeszcze mowa). Jak relacjonowała prasa francuska w 1799 r.: „wielka galeria Muzeum Sztuki oferuje rzut oka najbardziej interesujący. Młodzi malarze obojga płci, usadowieni na siedzeniach wzniesionych na przedziwnych rusztowaniach, studiują, kopiują ołówkiem albo pędzlem, dzieła zebrane w tym pięknym miejscu"[30]. Niewątpliwie obrazy Rubensa czasowo eksponowane w Luwrze były kopiowane i mogło to dotyczyć także brukselskiego *Wniebowzięcia NMP.* Jednak to kopiowanie oznaczało zapewne powtarzanie niewielkich partii malowideł w celach przede wszystkim studyjnych. Czy w ogarniętej wojenną gorączką Francji, mogła zaistnieć potrzeba wykonania wielkich rozmiarów, ściśle wiernej kopii o wyraźnie „użytkowym", niewątpliwie sakralnym przeznaczeniu? Trudno rozstrzygnąć, choć wydaje się to mało prawdopodobne.

O wiele bardziej sprzyjające warunki do wykonania tego rodzaju kopii zaistniały wraz z przeniesieniem dzieła na powrót do Belgii i umieszczeniem go na stałe w muzeum noszącym obecnie nazwę Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, gdzie płótno jest eksponowane praktycznie cały czas od 1815 r. Do niedawna problem recepcji obrazów Rubensa w Belgii po 1815 r. nie budził dużego zainteresowania. Dopiero zorganizowana w 2008 r. wielka wystawa[31] przyniosła rozwój badań w tej dziedzinie, choć nie wszystkie rezultaty ówczesnych poszukiwań zostały opublikowane[32]. Problem recepcji malarstwa Rubensa w XIX i XX w., widziany z perspektywy muzeum brukselskiego, jego polityki zakupów, dziejów konserwacji zbiorów itp., wpisał się zresztą doskonale w tak aktualny nurt badań z zakresu historii sztuki, skupiających się na społecznych czy politycznych aspektach odczytywania dzieł sztuki w kontekście narodowej czy państwowej tożsamości[33].

Tym co wydaje się najbardziej interesujące w kontekście rozważań nad obrazem częstochowskim jest kwestia sporządzania po 1815 r. kopii z *Wniebowzięcia NMP*

[28] Eadem, *Le séjour...*, passim.

[29] Ibid., s. 167.

[30] Ibid., s. 166: „la grande galerie du Museum des Arts offre le coup d'oeil le plus interessant. De jeunes peintres de l'un et l'autre sexe montés sur des sièges élevés sur des échafaudages bizarres étudient, copient avec leurs crayons on leurs pinceaux, les chefs d'oeuvre rassemblés dans ce bel endroit".

[31] Obraz *Wniebowzięcia NMP* Rubensa z kościoła karmelitów prezentowany był na wystawie, w katalogu zamieszczono kilka informacji uzupełniających rozważania Freedberga dotyczące jego najstarszych dziejów – *Rubens, l'atelier du génie,* [kat. wyst.] *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 14 septembre 2007 – 27 janvier 2008,* Bruxelles 2007, s. 164–166, kat. 45, fig. 1–4 (oprac. N. Peeters, H. Dubois).

[32] W trakcie przygotowań do wystawy w 2008 r. przeprowadzono obszerną kwerendę mająca na celu m.in. odnalezienie kopii obrazów Rubensa z muzeum brukselskiego, wykonywanych po 1815 r. Wyniki tych badań zostaną w przyszłości osobno udostępnione w formie bazy danych. W niniejszym artykule powołuję wiadomości zamieszczone w cytowanym katalogu oraz informacje uzyskane bezpośrednio do Prof. Joost Vander Auwera, co nie zawsze dało się precyzyjnie rozgraniczyć.

[33] Zob. przede wszystkim M. Van Kalck, *Rubens et le Museé de Bruxelles avant 1880: une question d'équilibre entre sentiment national et centralisation «bien entendue»,* [w:] *Rubens, l'atelier du génie...,* s. 18–23, ze znamiennym podtytułem ostatniej części: *Rubens, entre génie universal et emblème national* (s. 21–23).

Rubensa znajdującego się w Brukseli. Dotychczasowa wiedza na ten temat była bardzo ograniczona. Wiadomo, że około 1850 r. Eugène Delacroix, w związku ze swoim pobytem w Brukseli[34], sporządził kopię *Wniebowzięcia NMP*[35] (nie była to zresztą jedyne powtórzenie rubensowskiego dzieła wykonane przez tego malarza)[36]. Jednak obraz ten (obecnie zaginiony), choć w sumaryczny sposób wierny oryginałowi jeśli chodzi o powtórzenie zarysu kompozycji, jest w istocie wyrazem dialogu wielkiego romantyka z Rubensem – jak słusznie zauważono przy okazji innej kopii flamandzkiego artysty: „rozwaga Rubensa kontrastuje z bardziej niespokojnymi pociągnięciami Delacroix"[37].

W archiwum Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique zachowały się rejestry kopistów wykonujących w XIX i XX w.[38] powtórzenia m.in. obrazów Rubensa – zgodnie z zasadami przyjętymi przez Muzeum po 1815 r. zawsze w rozmiarach różnych od rozmiarów oryginału[39]. Jednak podobnie jak to jest w przypadku informacji źródłowych dotyczących konserwacji dzieł w tym okresie (to znaczy głównie w XIX i w początkach XX w.), zapisy te są dalece niewystarczające[40]. W rejestrze kopistów informacje są zdawkowe, widnieją tam daty i nazwiska kopistów, ale bardzo często pominięto dzieło powielanego artysty, ograniczając się np. tylko do twierdzenia, że przedmiotem pracy był obraz Rubensa. Na podstawie tych archiwaliów nie sposób ustalić, kto mógł wykonać kopię częstochowską, zakładając że faktycznie powstała w oparciu o bezpośrednią znajomość oryginału w Brukseli, co wydaje się – biorąc także pod uwagę cały zreferowany kontekst tego dzieła i datowanie pigmentów – bardzo prawdopodobne. Także rozmiary obrazu częstochowskiego, proporcjonalnie zmniejszone w stosunku do oryginału, wobec rygorystycznych wymagań stawianych w muzeum, zdają się przemawiać za taką hipotezą.

Pewną wskazówką mogą stanowić informacje na temat belgijskich kopii *Wniebowzięcia NMP* z Brukseli, zgromadzone w związku z przygotowaniami do wystawy w 2008 r. (dotychczas niepublikowane). Jeśli brać pod uwagę jedynie całościowe powtórzenia wielkoformatowe, pominąć dzieła wcześniejsze oraz obrazy, w których kompozycja jest odwrócona – co świadczy o posłużeniu się reprodukcją – najbliższą kopii częstochowskiej wydaje się *Wniebowzięcie NMP* z kościoła w Barnem koło Antwerpii, wykonane w 1852 r. przez malarza Polydore'a Beaufaux (1829–1905)[41]. Jest ono nie tylko bliskie częstochowskiej

[34] Uwagi artysty na temat obrazów Rubensa w brukselskim muzeum zob. E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822–1953),* przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 269–270.

[35] Zob. B. Ehrlich White, *Delacroix's Painted Copies after Rubens,* „The Art. Bulletin", 49, 1967, nr 1, s. 37–51, il. 1–34 (*Wniebowzięcie NMP* – il. 16).

[36] Na wystawie w Brukseli prezentowana była wybitna z artystycznego punktu widzenia kopia *Cudów św. Benedykta* sporządzona przez Delacroix w Paryżu w 1841 r. – *Rubens, l'atelier du génie...,* s. 282, kat. 119 (oprac. I. Rossi-Schrimpf), il. na s. 283.

[37] Ibid., s. 282.

[38] Rękopis bez sygn. – wedle informacji Joost Vander Auwera.

[39] J. Vander Auwera, *Rubens copié et recyclé. Un génie démultiplié,* [w:] *Rubens, l'atelier du génie*..., s. 264–265. Przywołane dalej informacje dotyczące kopii obrazów Rubensa zostały łaskawie udzielone przez autora artykułu.

[40] Idem, *Rubens et les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique après 1880: entre mariage de raison et raison d'État,* [w:] *Rubens, l'atelier du génie*..., s. 25–27.

[41] Fotografia i dane zamieszczone w kartotece on-line Institut Royale du Patrimoine Artistique w Brukseli (klisza nr KN8883) – zob. http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=obj2&LANGUAGE=2&OPAC_URL=&%250=114701&LIMIT=50 (dostęp: 15 IX 2010).

kompozycji pod względem formalnym (na tyle na ile można tego określenia używać w stosunku do dwóch kopii tego samego dzieła), ale posiada zbliżone wymiary (obraz w Barnem – 380 x 259 cm, przy analogicznych rozmiarach płótna częstochowskiego: 400 x 252,5 cm). Wydaje się, że przy obecnym stanie wiedzy na temat polskiego obrazu i stopniu rozpoznania archiwaliów francuskich i belgijskich, można postawić nie tylko hipotezę o wykonaniu *Wniebowzięcia NMP* z katedry Świętej Rodziny około połowy XIX stulecia w Belgii, ale też – na razie z pewnym zastrzeżeniem – przypisać ją Polydore Beaufaux. Prawdopodobnie sporządzono ją dla jednego z belgijskich kościołów, skąd już w XX w. trafiła *via* Kraków do Częstochowy. Jak zawsze zagadnienie to wymaga jednak dalszych studiów.

Jaką pozycję zajmuje *Wniebowzięcie NMP* z częstochowskiej katedry w stosunku do zbiorów polskich? Jeśli przyjąć, a wszystko na to wskazuje, że nabyto obraz w XX w., nie można go oczywiście łączyć z obszernym i interesującym zagadnieniem recepcji malarstwa Rubensa w Polsce w czasach nowożytnych[42]. Można jedynie zauważyć, że w najogólniejszym znaczeniu rozpatrywane dzieło włącza się w ciąg, na który składają się importy *rubenianów* do Polski. Nie zawsze były to oryginały, czasami świadomie kupowano i przywożono wysoko cenione, profesjonalnie sporządzone kopie dzieł mistrza, pochodzące przede wszystkim z warsztatów Antwerpii. Trudno na tym miejscu nie przywołać kopii rubensowskiego *Wniebowzięcia NMP* (choć nie wiadomo której wersji), jaką w 1646 r. sprowadzono do Polski na zlecenie Bogusława Radziwiłła, płacąc za nią poważną sumę 80 guldenów[43]. Częstochowskie *Wniebowzięcie NMP* znajduje się poniekąd na końcu listy, którą otwiera płótno zakupione przez litewskiego magnata.

Inny aspekt, który trzeba tu koniecznie zasygnalizować, dotyczy problemu oceny kopii[44] dzieł dawnego malarstwa i miejsca, jakie rozpatrywany obraz zajmuje się wśród zachowanych w Polsce zabytków tego rodzaju. Jeszcze niedawno historycy sztuki kopie traktowali co najmniej z nieufnością, lokalizując je blisko falsyfikatów. Pojęcie autentyzmu wydawało się tak ważne, że narzucało w tym przypadku jednoznaczne wartościowanie. Obecnie widzimy w kopii[45] co najmniej istotne źródło recepcji twórczości kopiowanego artysty, dokument stanu wiedzy na temat jego techniki i stylu, przedmiot odrębnego żywego nurtu handlu antykwarycznego w dawnych wiekach, a w pewnych przypadkach znaczący element dialogu toczonego przez artystów ze swoimi poprzednikami (czego świetnym przykładem były wzmiankowane wyżej kopie Delacroix z obrazów Rubensa). Kopie były też składni-

[42] Podstawowe publikacje dla tego zagadnienia to materiały z sesji z 1977 r.: *Rubens, Niderlandy i Polska*…, a także: J.A. Chrościcki, *Rubens w Polsce,* „Rocznik Historii Sztuki", 12, 1981, s. 133–219.

[43] Zob. T. Sulerzyska, *Galerie obrazów i „gabinety osobliwości" Radziwiłłów w XVII w.,* „Biuletyn Historii Sztuki", 23, 1961, nr 2, s. 89, Chrościcki, op. cit., s. 208–209.

[44] Dobre wprowadzenie w zagadnienie kopii od strony metodologicznej daje artykuł: J. St. Kębłowski, *Oryginał, replika, kopia, falsyfikat… Refleksje na temat kilku pojęć historii sztuki,* [w:] *Falsyfikaty dzieł sztuki w zbiorach polskich. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej 21–22 maja 1999 roku przez Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego, Oddział Warszawski Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Zamek Królewski w Warszawie,* red. J. Miziołek, M. Morka, Warszawa b.d.w., s. 290–300 (na s. 299–300 podstawowe wskazówki bibliograficzne).

[45] Świetną ilustracją tego zmieniającego się stosunku do kopii była wystawa: *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées les maîtres du Louvre,* [kat. wyst.], Musée du Louvre, Paris, 26 avril – 26 juillet 1993, [Paris 1993].

kiem edukacji artystycznej, szczególnie typu akademickiego w XIX w. (a i dziś są istotnym elementem wykształcenia konserwatorów)[46]. Choć więc autorem obrazu częstochowskiego nie był uczeń lecz dojrzały malarz, to właśnie w tym nurcie mieści się omawiany tu obraz. Jego źródłem jest perfekcja malarskich umiejętności kopisty, podporządkowana jednak świadomej wiedzy o warsztacie i stylu Mistrza. Nie mamy tu do czynienia z mechaniczną „reprodukcją" (o takim rozumieniu kopii pisał Walter Benjamin w cytowanym na wstępie fragmencie *Pasaży*), ale z utworem biorącym swój początek z chęci poznania i „przeżycia" warsztatu cenionego twórcy i właściwości konkretnego dzieła. Chodziło chyba przede wszystkim o to, by dać możliwość odczucia „Rubensa" we wnętrzu kościelnym, w sytuacji gdy wprowadzenie do niego oryginału było już niemożliwe. Oczywiście kopistę obowiązywała wierność, której celem nie było jednak tylko „reprodukowanie" obrazu, ale stworzenie złudzenia obecności oryginału. Tłumaczy to dający się zauważyć w kopii częstochowskiej z pozoru niższy poziom wykonania pewnych partii – jeśli porównać je z oryginałem brukselskim, dostrzegamy w sposób jasny, iż kopista naśladował tylko wiernie słabsze partie obrazu stworzonego w dużym stopniu przez uczniów Rubensa.

Częstochowskie *Wniebowzięcie NMP* zajmuje wyjątkową pozycję wśród zachowanych w zbiorach polskich kopii dzieł artysty. Trudno je porównywać z dziełami polskiego malarstwa nowożytnego powielającymi dzieła Rubensa wyłącznie w oparciu o znajomość rycin. Odpowiednikiem omawianego obrazu mogą być wcale liczne kopie dokonywane najwyraźniej z rubensowskich oryginałów, jakie napłynęły do polskich zbiorów w różnym czasie (i napływają nadal)[47]. Są to – choć rzadko – kopie z epoki (jak niezwykła, współczesna oryginałowi, namalowana na desce polskiego (?) pochodzenia kopia *Bitwy Greków z Amazonkami* ze zbiorów Zamku Królewskiego w Warszawie)[48], ale przede wszystkim kopie późniejsze, głównie z XVIII, XIX i początków XX w.[49] (rzadko kiedy autoryzowane)[50],

[46] Zob. przykładowo: A. Suwała, *Niedoceniona technika, przeceniona technologia – nagminne podejście do kopiowania malarstwa XIX i XX wieku,* „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", 36, 2008, s. 111–124; E. Basiul, *Kopiowanie obrazów sztalugowych jako składnik edukacji konserwatorskiej,* „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo", 30, 1998, s. 117–131.

[47] Handel sztuką, coraz śmielej wiążący nasz rynek z rynkami zewnętrznymi, może zaowocować także pojawianiem się w Polsce tak licznych w zbiorach światowych replik warsztatowych i wczesnych kopii dzieł Rubensa – por. K. Kalinowski, *Nieznane dzieło warsztatu P. P. Rubensa Prezentacja głowy Cyrusa królowej Tomirys,* [w:] *Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki [ofiarowane] Pani Profesor Zofii Ostrowskiej-Kębłowskiej,* [Prace Komisji Historii Sztuki, PTPN, 32], Poznań 2002, s. 215–227; odmienne, krytyczne ale chyba nie pozbawione słuszności spojrzenie na ten sam problem prezentuje M. Morka, *Rubens a sprawa Polska,* „Art&Business", 2001, nr 3 (131), s. 6–9.

[48] D. Juszczak, H. Małachowicz, *Zamek Królewski w Warszawie. Malarstwo do 1900. Katalog zbiorów,* Warszawa 2007, 1, s. 433–434, kat. 279.

[49] Np. obrazy z Muzeum Śląskiego w Katowicach, zgromadzone w Wielkiej Brytanii przez Józefa Zająca i w 1957 r. zapisane zbiorom polskim – J. F. Lewandowski, *Przesyłka ze Szkocji. Generał Józef Zając i jego kolekcja,* Katowice 2008, s. 83–84, kat. 28–30; czy też będący oczywistą kopią z początku XX w.(?) *Portret Heleny Fourment* w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – B. Steinborn, *Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego,* wyd. 2, poprawione i rozszerzone, Wrocław 2006, s. 164–165, kat. 55.

[50] Zob. np.: D. Kacprzak, *Łodzianin z urodzenia, Bawarczyk z wyboru – Otto Pippel. Obrazy ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi,* [w:] *Sztuka w Łodzi (4). Geyer, Scheibler i inni… Materiały seminarium naukowego „Wpływ narodów obszaru niemieckiego na rozwój sztuki w Łodzi" zorganizowanego przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 25 października 2005 roku,* Łódź 2007, s. 136, il. 3 na s. 126 (jest to pochodząca z ok. 1910 r. kopia *Krajobrazu z tęczą po burzy,* uchodzącego w początkach XX w. za dzieło Rubensa, przechowywanego w Alte Pinakothek w Monachium – obecnie monachijski pierwowzór łódzkiej kopii Pippela sam jest uznawany za kopię oryginału Rubensa wykonaną ok. 1640–1645).

czy obrazy wątpliwe, wymagające gruntownego przebadania – jak interesujący w omawianym tu kontekście zespół *rubenianów* z kolekcji Porczyńskich[51].

Nie ma w Polsce wielkoformatowej kopii ołtarzowego Rubensa porównywalnej z obrazem częstochowskim. W naszym kraju, ubogim w oryginalne dzieła artysty, mamy bardzo ograniczone możliwości przeżycia artystycznego efektu, jaki przynoszą tego rodzaju płótna antwerpskiego mistrza (po utracie obrazu kaliskiego jedynie *Zdjęcie z krzyża* z Sierakowa daje jakie takie o tym pojęcie)[52]. To wszystko sprawia, że warto byłoby kopię częstochowską eksponować w specjalny sposób – może w ołtarzu kaplicy lub niewielkiej świątyni – tak aby umożliwić zainteresowanym poznanie niezwykłego dzieła i choćby „otarcie" się o sztukę flamandzkiego geniusza w jej najbardziej reprezentacyjnym wydaniu.

[51] Zob. *Malarstwo europejskie od XV do XX wieku. Kolekcja imienia Jana Pawła II fundacji Janiny i Zbigniewa Karola Porczyńskich,* Warszawa 1990, s. nlb. 89–94.

[52] Zob. ostatnio: *Konserwacja i restauracji dzieł sztuki. Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948–1999, 2: Malarstwo na płótnie,* Łódź 1999, s. nlb. 37–44, kat. 12.

Rubens à Czestochowa. Une copie de l'Assomption bruxelloise dans la cathédrale de Czestochowa – époque et circonstances de sa création
(Résumé)

Le présent article est consacré à une copie de *l'Assomption* de Peter Paul Rubens, tableau réalisé aux environs de 1615-1620 pour le maître-autel de l'église des Carmes Déchaux à Bruxelles, actuellement conservé dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (inv. 166). Une des copies de cette peinture se trouve dans la cathédrale de la Sainte Famille à Częstochowa. L'église a été érigée au début du XXe siècle et la copie y a été installée avant 1939. Certains éléments font penser que la copie a été placée dans la cathédrale par Teodor Kubina, évêque de Czestochowa (1880-1951), grand connaisseur et collectionneur d'art qui lors de ses nombreux voyages a fait aussi, en 1928 et en 1933, des séjours en France et en Belgique. Il est notoire que l'évêque Kubina recevait des donations financières destinées à aider la construction de la cathédrale de Czestochowa. Il se peut donc qu'une copie de Rubens ait été achetée à l'étranger et puis ramenée à Czestochowa en 1934. La copie de ces dimensions est une version très fidèle du tableau de Rubens quoique légèrement plus petite (l'original mesure 500 sur 338,5 cm tandis que la copie 400 sur 252,5 cm), probablement exécutée directement d'après l'original. Des études montrent que le tableau a été peint sur un seul morceau très large de toile brute. Parmi les peintures utilisées on note le bleu de Prusse inconnu avant la première la moitié du dix-huitième siècle. On a constaté également la présence du blanc de plomb, mais aucune trace de blanc de zinc dont l'utilisation ne commence que vers le milieu du XIXe siècle. Cela peut suggérer que l'origine du tableau de Czestochowa remonte à au moins la moitié du XIXe siècle. L'auteur de l'article avance une hypothèse relative à l'époque et à l'endroit où la copie a été exécutée. Il est par ailleurs peu probable qu'elle ait été peinte à l'époque où l'original de Rubens se trouvait à Paris c'est-à-dire entre 1794 et 1815. Plus tard, l'oeuvre a été transférée au musée de Bruxelles et l'on sait très bien qu'au dix-neuvième siècle les grandes toiles de Rubens de ce musée intéressaient souvent les artistes spécialisés dans la copie de maîtres anciens. Les archives ne permettent cependant pas de déterminer avec précision de quand date la copie analysée. Le parallèle le plus proche concerne probablement une toile de 1852 conservée dans l'église Saint Bernard à Bornem près d'Anvers. Elle mesure 380 sur 259 cm et est de la main de Polydore Beaufaux (1829-1905). L'auteur de l'article doit ces précisions au professeur Joost Vander Auwera des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles (les Musées Royaux lui ont également fourni une image photo de l'oeuvre de Rubens). Au stade actuel de la recherche, on peut hypothétiquement attribuer à ce même artiste la copie de Czestochowa.

Très peu d'oeuvres de Rubens sont conservées dans les collections polonaises. La très bonne copie de Czestochowa est donc un témoignage d'autant plus précieux de l'art du grand maître anversois.

(traduit: Wojciech Prażuch)

Jerzy Żmudziński

RUBENS W CZĘSTOCHOWIE. KOPIA BRUKSELSKIEGO WNIEBOWZIĘCIA NMP W CZĘSTOCHOWSKIEJ KATEDRZE – CZAS I OKOLICZNOŚCI POWSTANIA

tekst: s. 463–474



1. Peter Paul Rubens, *Wniebowzięcie NMP* (z ołtarza głównego kościoła karmelitów bosych w Brukseli), około 1615-1620. Bruksela, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (wg *Rubens, l'atelier du génie...*, il. na s. 165)



2. Malarz czynny w Belgii (Polydore Beaufaux?), kopia obrazu Rubensa Wniebowzięcie NMP, połowa XIX w. Częstochowa. Katedra p.w. Świętej Rodziny (fot. Janusz Kozina, 2010)



3. *Niewiasty nad grobem Matki Boskiej* – fragment il. 2 (fot. Janusz Kozina, 1990)



4. *Apostołowie* – fragment il. 2 (fot. Janusz Kozina, 1990)



5. Polydore Beaufaux, kopia obrazu Rubensa *Wniebowzięcie NMP*, 1852. Kościół w Barnem koło Antwerpii (fot. z kartoteki Institut Royale du Patrimoine Artistique w Brukseli)

ДЕЛО О ДОСТАВЛЕНИИ МОНСТРАНЦИИ... LOSY SREBER KOŚCIOŁA GREKOKATOLICKIEGO W WIELKIM KSIĘSTWIE LITEWSKIM

W zbiorach Działu Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego zachował się poszyt dokumentów dotyczący konfiskaty utensyliów z drogich metali, przechowywanych w zakrystiach cerkwi unickich Wielkiego Księstwa Litewskiego[1]. Zbiór składa się z wielu dokumentów – listów, rozporządzeń, pism urzędowych, raportów i innych papierów – obrazujących prowadzoną w latach 1836–1841 szeroko zakrojoną konfiskatę i zniszczenie wszystkich monstrancji typu rzymskiego. *Дело...* rozpoczęto kilka lat przed ostateczną kasatą Kościoła grekokatolickiego na Litwie (1839). Dnia 5 sierpnia 1836 biskup unicki litewski Józef Siemaszko[2] rozesłał list, w którym tłumaczył założenia tego przedsięwzięcia: „Многие Греко-унитские церкви обзавелись монстранциями для ношения в них Святых Даров во время крестовых ходов по обыкновению Римских церкви. Так как монстранции эти вовсе ненужны для Греко-унитского богослужения, я считаю полезным обратить оныя на приобретение приличных дарохранительниц, коибы заменили бывшие до сего по Греко-уницким церквам цибории. (...) Распорядиться о доставлении в Консисторию всех монстранций, разделить их на несколько сортов по достоинству, сплавить в слитки одинаковой ценности (...) готовые слитки доставить ко мне в Петербург для промена оных на монету на здешнем монетном дворе, и приобрести новые дарохранительницы взамен."[3] Nieprzydatne już monstrancje nakazano przesłać do klasztoru w Żyrowicach koło Słonimia, w którym od 1796 r. mieściła się administracja oraz siedziba biskupia unitów z terenów Wielkiego Księstwa[4]. Z niżej zacytowanej korespondencji wynika, że Siemaszko, zwykle rezydując w Sankt Peterburgu, w 1836 r. przebywał właśnie w Żyrowicach. W sumie przekazano monstrancje z 28 kościołów i cerkwi biskupstwa mińskiego.

Dokumenty ze wspomnianego zbioru, przysłane z niemal wszystkich klasztorów unickich Wielkiego Księstwa, są świadectwem różnorodnego odzewu na polecenie biskupa. Niektórzy przełożeni klasztorów bazyliańskich szybko i pokornie zgodzili się oddać drogocenne naczynia, inni wysyłali listy z sugestiami i prośbami. Ks. Wiktor Bosiacki, przełożony klasztoru wileńskiego przy cerkwi Św. Trójcy odpowiedział, że postara się natychmiast wysłać monstrancje do Żyrowic; bazylianie z Krzemieńca i bazylianki ze Starego Miadzioła przesłali je od razu, podobnie postąpili duchowni z Drohiczyna i Torokań. Dziekan oszmiań-

[1] Wilno, Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius (dalej: VUB RS), F5 A 34-5874-6362: *Дело о доставлении монстранціи находящихся по церквамъ Литовской Епархіи въ Консисторію. Началось 1 Июля 1836 года, кончено 10 Июня 1841 года.*

[2] Zob. A.A. Zięba, Siemaszko Józef, [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 36, Warszawa-Kraków 1995–1996, s. 606–611.

[3] *Дело...*, k. 2.

[4] Kościół i klasztor bazyliański w Żyrowicach ufundowany w 1613 przez kasztelana smoleńskiego Jana Mieleszkę; 1810–1839 mieściła się tu siedziba unickiego biskupa brzeskiego Jozafata Bułhaka, a następnie, po zniesieniu unii do 1845 – zarząd prawosławnej eparchii litewskiej – E. Maliszewski, *Przewodnik po Gubernii Grodzieńskiej. Zarys statystyczno-opisowy,* Warszawa, 1919, s. 32.

ski przysłał list z zapytaniem, czy wysyłać wszystkie naczynia, czy tylko srebrne. Przełożony boruńskich bazylianów, Andrzej Lawicz, sporządził spis posiadanych monstrancji z wykazem ich wagi, podobnie postąpił przełożony monastyru spaskiego w Kobryniu, który przyznał, że posiada trzy monstrancje katolickie, jedną z koroną, drugą: „z boków dwóch esy mająca z dwoma serafinami, próby 6 i 10."[5] Inni pod różnymi pretekstami wymawiali się od wypełnienia nakazu. Na przykład, 26 sierpnia 1836 z Supraśla przyszła odpowiedź, że tamtejsza cerkiew od dawna posiada: „приличную дарохранительницу, которая возобновлена и занимает на престоле место цыбории", tym niemniej proszono o zgodę na jej sprzedaż (wraz z innymi srebrnymi przedmiotami katolickiego kultu), ponieważ piorun uszkodził budynek i pilnie potrzebne są fundusze na remont; przełożony supraski argumentował, że w tym przypadku korzyść będzie o wiele większa, niż zysk po przetopieniu[6]. 26 sierpnia 1836 zakonnicy z Drohiczyna odpowiedzieli, że większość monstrancji z okolicznych cerkwi unickich już została sprzedana złotnikom, więc oni również proszą o pozwolenie na zbycie własnych[7]. Niekiedy monstrancje z cerkwi unickich kupowali księża katoliccy: np. Jan Malewski, proboszcz kościoła kamienieckiego (zapewne Kamieniec Litewski), 1 grudnia 1836 zakupił monstrancję z cerkwi Wielkojelniańskiej[8]. „Dostawcy" monstrancji musieli dodatkowo przekazać pewne sumy na ich stopienie, z czego niejednokrotnie usilnie się wymawiali lub długo zwlekali, np. dopiero 22 kwietnia 1837 przełożony klasztoru wileńskiego ks. Wiktor Bosiacki przesłał na ten cel do Żyrowic 50 kopiejek[9].

Nie wszyscy przełożeni klasztorów unickich uprzejmie i pokornie przekazywali własne argenteria. 9 września 1836 z Bytenia nadeszła wiadomość, że „Его преосвященство бискуп Пинский и викарный литовский епископ Иосафат Жарский"[10] nie pozwala niczego zabierać i wynosić z zakrystii[11].

Дело... z urzędowymi nakazami dotarło też do klasztoru bazylianek w Wolnej[12]. Z korespondencji dowiadujemy się, że tamtejszy klasztor już przed 1836 r. przemianowano na żeński, gdyż list, datowany 30 sierpnia 1836, sporządziła przełożona bazylianek pisząc: „Od przełożoney Wolniańskiego klasztoru Panien Bazyljanek Reginy Pieczkowskiey. Litewski Grecko-Unitski Diecezjalny konsystorz ukazem swoim za N. 3499 Julii 3 terazniejszego

---

[5] *Дело*..., k. 27.

[6] Ibid., k. 43.

[7] Ibid., k. 47.

[8] Ibid., k. 403–404.

[9] Ibid. k. 725: „Ukaz Jego Imperatorskiej Mości (...) za Nm 3814 daty 9.IV.1837, którym (...) konsystorz raczył drugi raz nakazać, aby klasztor wileński zapłacił za stopienie monstrancji (...) 50 kopieiek (...) miałem honor otrzymać na dniu 16. IV. 1837 (...) przesyłam (...) 50kop. za stopienie monstrancji (...)".

[10] Jozafat Żarski do końca życia (zm. 1838) był przeciwnikiem przyłączenia Kościoła grekokatolickiego do prawosławnego. Szczegółowe dane statystyczne i historyczne o kasacie Kościoła grekokatolickiego w Wielkim Księstwie Litewskim: *Беларусь в исторической, государственной и церковной жизни. Архиепископ Афанасий Мартос, инок Почаевской лавры магистр православного богословия Варшавского университета, бывший епископ Витебский и Полоцкий, 2003 год. Интернет-версия под общей редакцией Его Преосвященства Александра (Милеанта), Епископа Буэнос-Айресского и Южно-Американского,* http://www.holytrinitymission.org/books/russian/belarus_athanasy_martos.htm#_Toc60101438.

[11] Dawny powiat nowogródzki, dziś – obwód brzeski, powiat baranowicki.

[12] *Дело*..., k. 83.

roku dattowanym mnie zalecił (...) abym Monstrancyum Wolniańskiej cerkwi w ten Konsystorz odesłała, spełniając takowy ukaz monstrancyum z wiadomością, w której opisano wszystkie brylianty iakiemi iest ozdobiona (...) i wiadomość (...) z wizyty JW. X. Cezarego Kamieńskiego b. prowincyała litewskiego (...) a ponieważ Wolniańska cerkiew reparacyi z niemałym kosztem potrzebuie (...) upraszam dla wyprzedania takowey monstrancyi uczynić rozporządzenie a pieniądze obrucić na reperowanie Cerkwi."[13] Do listu dołączono obszerny opis niezwykle cennej, barokowej monstrancji, ufundowanej przez Zofię Śliźniową dla bazylianów wolniańskich w 1778 r. (zob. Aneks).

Podkomorzyna słonimska, Zofia z książąt Czetwertyńskich Śliźniowa, pozostawała właścicielką dóbr wolniańskich, w których założyła majątek zwany Zofienpole (w innych źródłach – Zofienberg), ponadto uposażyła klasztor bazylianów przy cerkwi Św. Trójcy (ufundowanej 1768) i wspomagała zakonników w prowadzeniu szkoły dla dzieci szlacheckich, w której uczył się m.in. znany rzeźbiarz wileński, Rafał Ślizień[14]. Podkomorzyna zmarła 31 sierpnia 1808, została pochowana w kościele pw. śś. Piotra i Pawła w Dziewiątkowiczach[15]. W odpowiedzi na pismo przełożonej, biskup Siemaszko, pisząc 18 września z Żyrowic, zezwolił sprzedać dar Śliźniowej, a pieniędzy użyć na remont[16].

W kolejnym raporcie, datowanym 21 września 1836, Pieczkowska z własnej inicjatywy podała szczegółowy spis wszystkich sreber znajdujących się w cerkwi (wraz z szatami liturgicznymi, koronami na obrazach i wotami), z prośbą o obrócenie pozyskanych ze sprzedaży kwot na reparacje podległej jej cerkwi[17].

Należy pamiętać, że w Wielkim Księstwie Litewskim w XVII, XVIII i na początku XIX w. odczuwano niedostatek metali szlachetnych; nowe przedmioty powstawały głównie z przetopienia starych. Wyprzedaż sreber z cerkwi unickich musiała niewątpliwie zyskać wielki rozgłos. Konsystorz w liście z 13 października 1836 zawiadomił Pieczkowską, że monstrancje wolniańską chce kupić niejaki „Obywatel Swietczyn". Jednak przełożona, nie bez racji, obawiała się, że nie zapłaci on odpowiednio wysokiej ceny. Wystosowała więc kolejny list (2 grudnia 1836), zawiadamiając, że – ponieważ nie znalazł się nabywca – wyraża zgodę na przetopienie monstrancji, „wszystkie zaś brylanty iakiemi iest ozdobiona, to iest: okrąg około Melchizedeka nieruszając osady brylantów, Agretka, dwie korony, iedna na rączce, a druga nad monstrancyą, krzyżyk na monstrancyi iako też u spodu tego krzyżyka sygnet – wszystko z całą ozdobą użyto było na upiększenie Tajnochranitelnicy i zostało by pamiątką Fundatorki tey monstrancyi"[18].

W maju 1837 r. monstrancja wolniańska została odesłana do Petersburga, gdzie wartość

[13] *Дело*..., k. 77.

[14] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, 13, red. B. Chlebowski, Warszawa 1893, s. 856. Wolną odziedziczył Rafał Ślizień (zm. 1881 w swoim majątku Lubowo pod Wilnem), po nim – syn Henryk.

[15] M. Kałamajska-Saeed, *Kościół parafialny p.w. ŚŚ. Piotra i Pawła w Dziewiątkowiczach,* [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej,* red. J.K. Ostrowski, II: *Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego, 1*, red. M. Kałamajska-Saeed, Kraków 2003, s. 15–29.

[16] *Дело*..., k. 178.

[17] Ibid., k. 153.

[18] Ibid., k. 241–241 v.

ozdabiających ją drogich kamieni, określona przez inwentaryzatora w Wolnej na 550 srebrnych rubli, została wyceniona tylko na 500 rubli – w dodatku asygnatami, o czym zawiadomiono bazylianki listem z 13 maja przesłanym z Żyrowic. Sprawa została odłożona; 25 listopada 1837 konsystorz z Żyrowic powiadomił, że wciąż niespieniężona monstrancja przechowywana jest tymczasowo w kolegium rzymskokatolickim w Petersburgu i być może wróci do Żyrowic[19]. Pieczkowska niewątpliwie osobiście poszukiwała nabywców, gdyż 24 grudnia 1837 poinformowała konsystorz, że ksiądz Rodziewicz (w oryginale „Родзывичъ") z kościoła w Różanej wyraził chęć nabycia monstrancji – najpewniej za wyższą, niż dotąd proponowana, cenę. Przełożona poprosiła więc o wstrzymanie działań w Petersburgu – na co konsystorz przystał[20]. Jednak – jak wynika z pisma podpisanego przez biskupa Siemaszkę 10 czerwca 1838 – monstrancja nie trafiła dla kościoła w Różanej. W liście powiadomiono bazylianki, że argenteria sprzedano w Petersburgu za 750 rubli, czyli 38 półimperiałów w złocie, którą to sumę pozwolono przeznaczyć na przekształcenie wnętrza cerkwi wolniańskiej (sporządzenie ikonostasu) i innych prac niezbędnych dla dostosowania budynku do potrzeb obrządku prawosławnego[21].

Powyższy materiał źródłowy ilustruje losy srebrnych utensyliów sporządzanych kosztem wiernych i możnych fundatorów, w czasach stopniowego wypierania z cerkwi unickich elementów obrządku katolickiego zainicjowanego już pod koniec XVIII w. Srebrne monstrancje z Wielkiego Księstwa w większości przetopiono w Petersburgu, a pieniędze uzyskane ze sprzedaży kruszcu wykorzystano do nadania świątyniom greckokatolickim oprawy przyjętej w obrządku prawosławnej Rosji. Niemal równolegle z przymusowym odbieraniem srebrnych naczyń, w cerkwiach unickich Wielkiego Księstwa przekształcano wnętrza przerabiając ikonostasy i niszcząc organy. Z inwentarza cerkwi bazyliańskiej Św. Trójcy w Wilnie, spisanego 12 maja 1829 wynika, że wyposażenie było dostosowane do obu obrządków – zachodniego i wschodniego[22]. Działania te stanowiły kolejne etapy legitymowanej, a nawet osobiście prowadzonej przez biskupa Siemaszkę, likwidacji odrębności wyznaniowej cerkwi greckokatolickiej, zakończonej na synodzie połockim w 1839 r. przejściem unitów do kościoła prawosławnego.

[19] Ibid, k. 833.

[20] Ibid, k. 867, 869.

[21] Ibid., k. 892: „10.VI.1838, N. 281. Литовского Греко-Унитского Епископа Иосифа. (...) Монстранция Вольнянского Девичьего монастыря продана здесь в Петербурге за семьсот пятьдесят N. 750 рублей, уплаченных по курсу золотом в числе тридцати восьми полуимпериалов (...). За сим предлагаю консистории помянутые 38 полуимпериалов выдать настоятельнице Вольнянского Девичьего монастыря, и распорядиться, чтобы деньги сіи употреблены были на починку и украшение монастырской церкви".

[22] VUB RS, F A-2448, k. 3: „Ołtarz Wielki w niektórych mieyscach seladynowo malowany, na 5 łokci wysoki, na mensie stoi cyborium z zameczkiem wnętrznym, kolorem perłowym powleczone, od frontu na nim krzyż pozłotą malarską pociągniony z passyjką mosiężną. (...) Na tym ołtarzu znajdują się dwie puszki srebrne wyzłacane dla Przenajświętszego Sakramentu obu obrządków, Ewangelia znacznej wielkości (...). Przy mensie Wielkiego ołtarza są trzy stopnie drewniane czerwono malowane. Od tej mensy o kilka kroków [do przodu w stronę nawy – B.R.V.] iest niewielki Ikonostas w figurze owalnej stolarskiej roboty, przypiera do dwóch cerkiewnych filarów, po środku drzwi carskie na dwoie otwierające się (...)".

Aneks[23]
[Opis z 1836 r. monstrancji ufundowanej w 1778 r. przez Zofię Śliźniową dla bazylianów w Wolnej]

Monstrancya srebrna całkiem złocona, około Melchizedeka z obu stron promienie z iedney blachy odlane, na około tych są dwa rzędy promieni, ieden pozłacanych, drugi – bez pozłoty; w górze Bóg Ojciec w obłokach, wyżey Duch Sty, na wierzchu korona srebrna także pozłacana z krzyżykiem w górze na pręcie żelaznym osadzona, który przechodzi przez całą monstrancyą; na rące korona srebrna w kształcie staroświeckim robiona. – To srebro próby 12-tey razem z kamieniami drogiemi i prętem żelaznym waży na wagę bezmienną ruską funt: 9. Korona na wierzchu monstrancyi będąca waży łotów 13. – Wiedzieć należy, że 1778 roku JW. Zofia z Xiążąt Czetwertyńskich Stefanowa Śliźniowa podkomorzyna słonimska od tuteyszego klasztoru wziąwszy różnego srebra grzywien 15 i łotów 11, a przydawszy własnego srebra, złota na pozłocenie i drogich kamieni tą monstrancya kazała zrobić i ofiarowała ią Cerkwi Wolniańskiey XX. Bazyljanów, którzy ieżeli by iakim przypadkiem przestali ezystować na tym miejscu są obowiązani na mocy wydanego na to rewersa, takową monstrancyą zwrócić iey Familii i sukcessorom.
Opisanie Bryliantów, któremi ta monstrancya iest ozdobiona (oszacowanie w rubl. srebr., kop., sztukach):

1. Około melchizedeka smaragdów czworokątnych wielkości grochowego ziarna sporego, w złoto oprawnych, wartość ich 60,- ...., 12.
   Rancików drobnych w srebro oprawnych większych szt. 4, wartości R: S: 6, ditto mnieyszych szt. 9, w ogóle – 15,- ..., 13.
   Ditto małych i ich wartością 1,- ...., 2.
2. Sztuczek w kształcie gwiazdeczek w srebro oprawnych 32: 14, w których po 4-ry ranciki wielkości główki szpilki, apo 5-m wielkości ziarna konopnego.- Wartość 14-tu większych R: S: 28, wartość zaś 55-u sztuk małych R: S: 55 czyli ogół 83,- ...., 69.
3. W górze i u dołu okręgu melchizedeka 2 sztuczki w kształcie szpinki, pośrodku mające szkło białe w złoto oprawne, wewnątrz których podłożony biały atłas, na nim 2 serca iedwabiem szyte - ..., ..., 2.
   Na około dyamentami sadzone w ilości szt. 40 wartość ich 60,- ...., 40.
4. Pod melchizedekiem nad rączką Agretka w srebro oprawna w kształcie pióra strusiowego, 2 sztuczki złote zielone szmelcowane i dwie kafowe, na niey szmaragd dosyć spory wartości 6, a drugi mały R: S: 2 – 8,- ...., 2.
   Szmaragdy ordynaryjne szklane wartości - ...., 30,-, 2.
   Rantów wielkości sporego ziarna konopnego szt. 16 wartości 64,- ...., 16.
   Ditto mnieyszych sztuk 11-tu wartości R: S: 33, ditto małych szt. 38, R: S: 57 – 96,- ...., 49.
5. Na Koronie będącey na rączce rubinków wielkości ziarna grochu – 1, 50, 3.
   Ditto wielkości ziarna małego szt. 14-tu z ich wartością – 4, 26, 14.
   Rantów wielkości sporego ziarna konopnego ieden wartość R: S: 2, trzy inne R: S: 3, a 5-ty kop. 75 – 5, 75, 5.
   Rancików drobnych wielkości główki szpilki z ich wartością 12,- ..., 24.

[23] Дело..., k. 78–78v.

6. Dwie sztuczki szmelcowane w agretce iedna wyraża kulę świata[24], druga – lilię - ..., ..., 2.
7. Korona nad monstrancyą będąca maiąca rozetek srebrn. szt. 20 i 3 [słowo nieczytelne] - ..., ..., 23.
   Na nich rancików większych z ich wartością - 4, 5, 3.
   Rancików średnich szt. 13 wartości – 13,- ..., 13.
   Ditto małych szt. 2 wartości R: S: 1, kop. 56 – 1, 56, 2.
   Tafelszteynów szt. 6 z ich wartością – 9,- ..., 6.
   Dyksztejn wielkości ziarna grochowego małego wartości – 4,- ...., 1.
   Smaragd w złoto oprawny wielkości ziarna grochowego – 2,- ..., 1.
8. Krzyżyk nad koroną będący zawiera smaragdów w złoto oprawnych wielkości ziarna grochowego z ich wartością – 7,- ..., 7.
   Rancików drobnych w srebro oprawnych większych szt. 4, wartości R: S: 6, ditto mnieyszych szt. 9, w ogóle – 15,- ..., 13.
9. U spodu krzyżyka sygnet w srebro oprawny we środku maiący smaragd wielkości ziarna bobu sorego wartości – 6,- ..., 1.
   Na około brylancików drobnych szt. 21, 1-na sztuczka po R: S: 5 – 105,- ..., 21.
   Takową wiadomość podpisuję R. Pieczkowska.

[24] Świat – herb rodziny Śliźniów.

Дело о доставлении монстранции... Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės Unitų Bažnyčios sidabro dirbinių likimas

(Santrauka)

Vilniaus universiteto bibliotekoje išliko pluoštas dokumentų, iš kurių matyti, kaip 1836–1841 m. buvo konfiskuojamos ir naikinamos monstrancijos, priklausiusios Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės unitų cerkvėms. Konfiskacijas vykdė Lietuvos Unitų Bažnyčios vyskupas Juozapas Semaška. Jis ir įgyvendino unijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje panaikinimą. Minėtoje byloje atsispindi J. Semaškos veikla, priverstinis unitų cerkvių „apvalymas“ nuo katalikiškose apeigose naudotų indų, cerkvių interjerų perdirbimas pagal Rusijos stačiatikių skonį (vargonų naikinimas). Sidabrinės monstrancijos buvo išsiunčiamos į Žirovičių bazilijonų vienuolyną, kuriame rezidavo ir J. Semaška. Tačiau didžioji jų dalis vėliau buvo išlydyta Peterburge, o gautos lėšos panaudotos cerkvių perdirbimui. Įdomus didelės sidabrinės monstrancijos, kurią Volnos (dabar – Baltarusijos Respublika) bazilijonų vienuolynui 1778 m. dovanojo Slonimo pakamarės Rapolo Slizienio žmona, Sofija iš kunigaikščių Četvertinskių, likimas. Išliko smulkus dirbinio, puošto aukotojos papuošalais, aprašymas. Mostrancija buvo labai brangi, ilgai bandyta ją išsaugoti. Deja, tai nepavyko. 1838 m. Volnos monstrancija buvo parduota Peterburge kaip sidabro laužas už 750 rublių sidabru, o šie pinigai buvo paskirti cerkvės remontui.

BIBLIOTEKA ORDYNACJI ZAMOJSKIEJ W WARSZAWIE JAKO INSTYTUT HISTORII POLSKIEJ

Biblioteki jako takie są przedmiotem badań bibliotekoznawców i bibliologów, którzy zainteresowani są właściwą rolą tych instytucji. Właściwą według dzisiejszych kryteriów. Rola społeczna, kulturalna i naukowa bibliotek polskich pozostaje właściwie poza zainteresowaniem badaczy, a niemal zupełnie – badaczy dziejów historiografii. Syntezy i analizy dotyczące podejmowanych badań historyków, ruchu naukowego czy edukacji historycznej społeczeństwa we wstępach mają wprost wyrażone zastrzeżenie, że nie uwzględniają roli bibliotek i zbieractwa pamiątek narodowych, ograniczając swoje zainteresowanie do aktywności historyków na polach dziś właściwych nauce historycznej: seminariów akademickich, towarzystw naukowych oraz periodyków naukowych i popularnonaukowych[1]. Czy dla poznania historiografii polskiej XIX w. jest to stanowisko słuszne? Niech przykładem będzie Biblioteka Ordynacji Zamojskiej w Warszawie.

Pierwszy księgozbiór zamojski, założony przez Jana Zamoyskiego (1542–1605) kanclerza i hetmana wielkiego koronnego pełnił funkcję użytkową w najlepszym tego słowa znaczeniu. Książki drukowane i rękopiśmienne miały służyć właścicielowi, jego uczonemu otoczeniu, które tworzyli profesorowie Akademii oraz niektórzy równie dobrze wykształceni dworzanie i klienci kanclerza[2]. Również tym, którzy zajmowali się opisaniem dziejów ojczystych. Fundator bibliotek zamojskich, pałacowej i akademickiej, które po przeniesieniu do Warszawy stały się fundamentem Biblioteki Ordynacji Zamojskiej, korzystając ze zgromadzonych źródeł prowadził aktywną politykę przedstawiania przeszłości Rzeczypospolitej[3]. Zainteresowania historyczne w następnych pokoleniach ordynatów nie wygasły. Po przeniesieniu do Pałacu Błękitnego w Warszawie w 1811 r. połączone księgozbiory Zamoyskich: stary pałacowy, zniesionej Akademii, ex-kanclerza Andrzeja, Aleksandra XI ordynata i jego następcy Stanisława Kostki Zamoyskiego dały początek BOZ.

Spójrzmy na warszawską BOZ pod rządami Józefa Przyborowskiego i Tadeusza

[1] Zob. J. Maternicki, *Kultura i edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w. Zarys problematyki i postulaty badawcze,* [w:] *Edukacja historyczna społeczeństwa polskiego w XIX w. Zbiór studiów,* red. J. Maternicki, Warszawa 1981, s. 121.

[2] T. Makowski, *Zarys dziejów biblioteki Jana Zamoyskiego,* „Zamojsko-Wołyńskie Zeszyty Muzealne", 3, 2005, s. 91–100; *Biblioteka Ordynacji Zamojskiej: od Jana do Jana. Przewodnik po wystawie,* oprac. T. Makowski, Warszawa 2005, s. 14–17.

[3] Jan Zamoyski był uczniem profesora Carlo Sigonio, który „zerwał ze starym kierunkiem retorycznym, a przeszedł nie tyle na badania czysto filologiczne, ile na historyczne. Teraz, po wojnie, niektórzy badacze włoscy uznali, że jest on poprzednikiem Muratoriego, który – tak jak u nas August Bielowski – w olbrzymim zakresie od V w. aż po czasy sobie współczesne – pierwszy tworzył podstawę źródłową do dziejów Włoch. Ocalił wielką ilość kronik, dokumentów itd. Specjalny nacisk kładł na erę średniowiecza, zaniedbaną i pogardzaną w epoce Odrodzenia" – H. Barycz, *Studia zagraniczne Jana Zamoyskiego,* [w:] *Czterysta lat Zamościa. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Wydział I Nauk Społecznych PAN, Uniw. im. M. Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Zamojskie Tow. Przyj. Nauk, 12–13 czerwca 1980 r. w Zamościu,* red. J. Kowalczyk, Wrocław 1983, s. 231. Zamoyski posiadał nie tylko podstawowe źródła historii polskiej, jak Teki Górskiego, kroniki Galla Anonima i Jana Długosza, ale także pięciotomowy inwentarz Archiwum Skarbu Koronnego na Wawelu, który powstał pod jego kierunkiem. O jego działalności historiograficznej zob. S. Łempicki, *Polski Medyceusz XVI w.,* [w:] *Mecenat wielkiego kanclerza. Studia o Janie Zamoyskim,* oprac. S. Grzybowski, Warszawa 1980, s. 494–499; idem, *Śladem komentarzy Cezara (hetman Jan Zamoyski współpracownikiem Heidensteina),* [w:] ibid., s. 381–402; idem, *Hetman Zamoyski – miłośnik starożytności,* [w:] ibid., s. 581–585; H. Barycz, *Szlakami dziejopisarstwa staropolskiego. Studia nad historiografią w. XVI–XVIII,* Wrocław 1981, s. 45–67.

Korzona we właściwej perspektywie. Stefan Kieniewicz wydzielił trzy etapy rozwoju nauki w Warszawie w XIX w., a raczej trzy następujące po sobie środowiska naukowe funkcjonujące w odmiennych warunkach i w oparciu o inne instytucje. Etap pierwszy, po trzecim rozbiorze, związany z działalnością Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a następnie Uniwersytetu Warszawskiego zamyka powstanie listopadowe, po którym następuje ich likwidacja. Następne popowstaniowe pokolenie nie znajdzie w Warszawie środowiska historycznego, integracja rozpoczyna się w latach czterdziestych w redakcjach kilku czasopism naukowych, przede wszystkim „Bibliotece Warszawskiej". Posiedzenia redakcji były namiastką obrad towarzystw naukowych. Warto pamiętać, iż wówczas tylko co szósty pracownik nauki był związany z jakąś placówką naukową. Powstała w 1862 r. Szkoła Główna, zamknięta w siedem lat później, otoczona została w historiografii chwałą, choć wybitni profesorowie, jak Adolf Pawiński czy Karol Estreicher, należeli do wyjątków. Jedna czwarta wykładowców w ogóle nie miała żadnych publikacji. W 1869 r. Szkołę Główną zastępuje Uniwersytet Aleksandrowski. W tym trzecim etapie osoby zajmujące się historią zwykle utrzymują się z różnych źródeł: pracy pedagogicznej legalnej i nielegalnej, dziennikarstwa, pracy w różnych instytucjach społecznych. Po 1870 r. następuje rozwój periodyków gromadzących uczonych[4].

W takich warunkach ordynację objął Tomasz Franciszek Zamoyski (1832–1889), XIV ordynat. W 1868 r. wystawił dla zbiorów BOZ nowych gmach. Bibliotekarzem został wówczas poeta Gustaw Ehrenberg (1818–1895), a jego pomocnikiem archiwista Leopold Hubert (1832–1884). Nie podołali oni jednak swym obowiązkom i w 1870 r. zostali zwolnieni, podobnie jak przyjęty na ich miejsce profesor Władysław Okęcki. Dopiero nowy bibliotekarz, którym od lipca 1872 r., był profesor Józef Przyborowski (1823–1896) — filolog, historyk i były dyrektor Biblioteki Głównej w Warszawie, wraz z pracującym od połowy 1871 r. pomocnikiem Feliksem Mińskim (zm. 1897), uporządkowali właściwie księgozbiór. Nadano sygnatury i wpisano do inwentarzy ponad 50 000 druków, ryciny, mapy i atlasy. Opracowano również kolekcję rękopisów (około 2 000 woluminów) oraz nieuporządkowaną część archiwum. Wypracowany pod kierunkiem Przyborowskiego układ inwentarzy i magazynów został zachowany do drugiej wojny światowej. Nie na jego przykładzie jednak pragnę przekonywać o wyjątkowej roli bibliotek w XIX w.

Po śmierci Przyborowskiego nowy ordynat Maurycy Zamoyski (1871–1939) mianował w 1897 r. bibliotekarzem Ordynacji Zamojskiej Tadeusza Korzona (1839–1918), twórcę i najwybitniejszego przedstawiciela warszawskiej szkoły historycznej. Po zmarłym w rok po Przyborowskim Feliksie Mińskim stanowisko pomocnika bibliotekarza objął znany już wówczas pisarz Stefan Żeromski (1864–1925).

Pod kierownictwem Korzona BOZ stała się ważnym ośrodkiem naukowym, jak słusznie napisał Bogdan Horodyski „nieoficjalnym i zakonspirowanym instytutem historii polskiej"[5]. Źródła podstawowe dla poznania przeszłości oraz znakomity zestaw opracowań z zakresu historii, dogodne warunki korzystania i autorytet bibliotekarza przyciągały elitę intelektualną do Biblioteki, a w środy wieczorem do mieszkania Profesora. Objął BOZ jako uznany

[4] S. Kieniewicz, *Trzy etapy rozwoju nauki w Warszawie w XIX w.,* [w:] idem, *Historyk a świadomość narodowa,* Warszawa 1982 s. 143–161.

[5] B. Horodyski, *Zarys dziejów Biblioteki Ordynacji Zamojskiej,* [w:] *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego,* Warszawa 1951, s. 336.

badacz, po opublikowaniu swego największego dzieła *Wewnętrzne dzieje Polski za Stanisława Augusta* (1882–1888) oraz po krytyce szkoły krakowskiej, którą zawarł w referacie *Wady historiografii naszej w budowaniu dziejów Polski* (1889). W historiografii przyjął się pogląd, że „stał z boku" jako „samotnik w [warszawskim] środowisku historycznym". Pogląd ten nie znajduje potwierdzenia w uratowanym fragmencie korespondecji Korzona, do dziś bodaj w ogóle nie wykorzystanej dzięki której możemy zorientować się bez trudu, że tkwił w samym środku wielu inicjatyw naukowych i społecznych. Podobnie nie potwierdziły się opinie, że utrudniał badaczom dostęp do źródeł. Niektórych faktycznie odsyłał ze słowami „Tu kochasiu nic dla siebie nie znajdziesz", lecz wynikało to nie tyle ze złej woli, co raczej z doskonałego rozeznania w zasobie.

Za Przyborowskiego i Korzona w BOZ pracowały tylko dwie osoby – oni sami z pomocnikami i jednym woźnym. To był cały personel, na którego barkach spoczywało przede wszystkim uporządkowanie starego zasobu, prace nad nabytkami, często ogromnymi zakupami kolekcji, jak Władysława Trębickiego czy Karola Beyera, udostępnianie zbiorów i pilnowanie czytelników, kwerendy dla ordynata i członków rodu Zamoyskich. Jeden z dni – poniedziałek 14 czerwca 1903 r. – opisał Tadeusz Korzon w liście do Stefana Żeromskiego: „Nadto od wczoraj rozgościł się w Bibliotece zesłany od Akademii [Umiejętności w Krakowie] prof. [Jan] Czubek. Zdarzają się też niezwykłe wizyty. Dziś, gdyśmy przepisywali na dwie ręce z wielkim pośpiechem mowę pogrzebową, weszła Deotyma [Jadwiga Łuszczewska, znana pisarka], a za nią wkrótce pani Marya Gorecka [pisarka, córka Adama Mickiewicza]."[6]

Według szacunku Jerzego Maternickiego w latach 1905–1914 na terenie Polski pracowało ok. 500 historyków, z tego ok. 320 w Galicji, a w zaborze rosyjskim ok. 115[7]. Dopiero odzyskanie niepodległości w 1918 r. wpłynęło zasadniczo na geografię polskiego życia naukowego. To w Warszawie przybyło wówczas najwięcej miejsc pracy dla naukowo pracujących historyków.

Wizyty historyków w BOZ były faktycznie spotkaniami o charakterze naukowym – seminariami, a sam bibliotekarz profesorem, zaś jego pomocnik asystentem. Czy Żeromski nadawał się na asystenta to inna sprawa. Trudno się zgodzić, iż w stosunkach obu widać postępującą niechęć[8]. Wynikała ona raczej ze zmiany postawy pisarza, który w okresie pracy w BOZ wydał *Ludzi bezdomnych i Popioły*[9]. Powieści te nie tylko wprowadziły go do elity literackiej, ale przede wszystkim zapewniły niezależność finansową. Korzon obserwował to ze zrozumieniem. Nie zamierzał jednak wykonywać z tej przyczyny za niego pracy, do której pisarz był zobowiązany. Nie ma śladów w źródłach, aby między panami doszło do zasadniczej wymiany zdań. Wydaje się, iż Korzon miał do Żeromskiego słabość. Nawet w sytuacji ewidentnego przewinienia, jakim było zabranie przez Żeromskiego bez zgody Korzona cennej książki do Nałęczowa, okazuje daleko idącą wyrozumiałość[10]. Łączyło ich

[6] List Tadeusza Korzona do Stefana Żeromskiego z 15 czerwca 1903 r. – BN, rkps akc. 17218 t. 18.

[7] J. Maternicki, *Warszawskie środowisko historyczne 1832–1869,* Warszawa 1970, s. 125.

[8] M. Ruszczyc, *Praca biblioteczna Stefana Żeromskiego.* „Bibliotekarz", 31, 1964, nr 7/8 s. 223.

[9] Korzon przeczytał *Popioły* na początku sierpnia 1903 r. Nie wzbudziły jego entuzjazmu. „Wśród próżniackich zabaw urządzam co dzień prawie głośne czytanie Popiołów i wywołuję głośne objawy oburzenia i potępienia" – list Tadeusza Korzona do córki Wandy Prószyńskiej z 6 VIII 1903 r. – BN, rkps II 5947 k. 18.

[10] List Tadeusza Korzona do Stefana Żeromskiego z 15 VI 1903 r. – ibid. Z książki korzystał przy pisaniu *Popiołów*. Zob. A. Grodzicki, *Źródła historyczne „Popiołów" Żeromskiego*. „Rocznik Wydziału Filozoficznego UJ", 1, 1930–1934 (odb. Kraków 1935), s. 78.

zainteresowanie historią. Właśnie na Tadeusza Korzona wskazuje się jako inspiratora wizji przeszłości polskiej kreślonej przez Żeromskiego[11], choć należy pamiętać o różnej na nią wrażliwości – dla historyka prawda była kwestią zasadniczą[12].

Biblioteka Ordynacji Zamojskiej podejmowała samodzielne inicjatywy wydawnicze. W 1899 r. jej nakładem wydano drukiem zbiór modlitw napisanych przez Zygmunta Krasińskiego pod tytułem *Myśli pobożne Zygmunta Krasińskiego*[13]. Edycja mająca charakter bibliofilski z faksymile jednej z kart i aksamitnej, amarantowej oprawy została poprzedzona krótkim wstępem podpisanym przez Tadeusza Korzona[14]. Druk musiał zakończyć się przed 24 czerwca tego roku, bowiem w numerze „Prawdy" z tego dnia ukazała się pierwsza informacja o publikacji wraz z krótką recenzją[15]. W środę 20 grudnia 1899 r. w „Kurierze Warszawskim" ukazał się felieton Ferdynanda Hoesicka[16], napisany na zamówienie redaktora tego pisma Wincentego Korotyńskiego jeszcze we wrześniu[17], omawiający wydawnictwo. W swoim pamiętniku Hoesick opisał szczegółowo wiadomości jakie docierały do niego po publikacji. Już nazajutrz Korzon miał skarżyć na felieton, a po trzech dniach redaktor Korotyński miał powiadomić Hoesicka, iż „Korzon razem z Żeromskim przygotowują jakiś protest". Po kilku dniach, w piątek od Antoniego Pietkiewicza (Adama Pługa) dowiedział się, że „Ordynacja Zamoyskich nadesłała do «Kuriera Warszawskiego» bardzo niemiłą «protestację» z powodu mego felietonu, inspirowaną przez Korzona, a «bardzo zawzięcie napisaną przez Żeromskiego»"[18]. Autorstwo lub współautorstwo Żeromskiego jest potwierdzone, bowiem protestacji nie podpisał sam Korzon, lecz „Zarząd Biblioteki Ordynacji Zamoyskich". *Protestacja i Odpowiedź* Hoesicka ukazały się „Kurierze Warszawskim" w niedzielę 31 grudnia 1899 r.[19] i choć, jak chełpliwie przyznaje w pamiętnikach, wielu mu gratulowało to ewidentnie racja była po stronie BOZ, a reakcje na polemikę były przychylne Korzonowi. Sam Hoesick przedstawił to następująco: „Że jednak Korzon miał ogromną klikę za sobą, a ja byłem osamotniony, więc niebawem w różnych pismach odezwały się echa tej naszej polemiki, niektóre inspirowane przez Żeromskiego, srodze urażonego w swej wygórowanej ambicji autorskiej."[20]

---

[11] K. Wyka, *Żeromski jako pisarz historyczny,* [w:] *Stefan Żeromski,* Warszawa 1951 s. 167–168; A. Hutnikiewicz, *Żeromski,* Warszawa 2000, s. 209. Por. S. Zabierowski, *Udział Askenazego i jego szkoły w genezie „Popiołów"* „Pamiętnik Literacki", 56, 1965, z. 1, s. 216–217.

[12] Zob. list Tadeusza Korzona do córki Wandy Prószyńskiej z 6 VIII 1903 r. – BN, rkps II 5947 k. 18.

[13] *Myśli pobożne Zygmunta Krasińskiego.* Wydanie Biblioteki Ordynacyi Zamoyskiej z podobiznami okładki i kartki rękopisu. Druk P. Laskauer i W. Babicki Warszawa 1899, ss. VIII, 72. Wydano na podstawie autografu przekazanego do BOZ przez Marię Zamoyską z Potockich. Rękopis nie zachował się, prawdopodobnie został zniszczony w 1944 r.

[14] Datowany 21 III 1899 r. i podpisany „Bibliotekarz Ordynacyi Zamoyskiey". Dwa egzemplarze znajdują się w BN, jeden bez faksimile oprawy.

[15] „Nie wiadomo, dlaczego biblioteka ordynacyi Zamojskiej aż dotąd czekała z wydaniem książeczki pobożnej, którą Z. Krasiński napisał dla Bobrowej. Dopóki zmarły jej bibliotekarz, J. Przyborowski, jak smok strzegł rękopiśmiennych skarbów i nie dozwalał nawet na nie spojrzyć ciekawym oczom, chodziły rozmaite baśnie o treści nieogłoszonych listów autora «Irydyona» i owego modlitewnika.[dalej o treści]" – *Modlitewnik Z. Krasińskiego* „Prawda", 19, 1899, nr 25, s. 295.

[16] F. Hoesick, *Modlitewnik dla ukochanej* „Kurier Warszawski", 79, 1899, nr 351 s. 1–2.

[17] F. Hoesick, *Powieść mojego życia (dom rodzicielski) : pamiętniki,* Wrocław–Kraków 1959, 2, s. 365.

[18] Ibid., s. 370.

[19] F. Hoesick,. „Kurier Warszawski", 79, 1899, nr 359, s. 3–4; Hoesick, *Powieść*..., s. 378.

[20] Ibid., s. 379–380. Były też głosy starające się wyważyć oceny; w „Głosie" ukazał się ironiczny felieton

Pomnikowym dziełem było wydanie *Archiwum Jana Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego.* O opublikowaniu źródeł do życia kanclerza myślał już XII ordynat[21]. Inicjatywa wyszła od Wacława Sobieskiego, wsparta przez Korzona, została sfinansowana przez ordynata Maurycego Zamoyskiego. Od postawienia wniosku na zjeździe historyków do wydrukowania pierwszego tomu minęły zaledwie trzy lata (1903 r.). Następne dwa tomy wydał Józef Siemieński (1909 i 1913), a czwarty — profesor Kazimierz Lepszy w 1948 r. Wydawnictwo obejmuje źródła do dziejów Jana Zamoyskiego do 1588 r. włącznie. Niestety, prace nad następnymi tomami nie są kontynuowane. W cieniu tego wydawnictwa pozostaje seria *Acta Tomiciana* wydawana przez Bibliotekę Kórnicką, która jak wiadomo w dużej części oparta jest na dokumentach z Tek Górskiego, których kolacjonowanie odbywało się w BOZ przy udziale Korzona i Wacława Sobieskiego[22].

Po śmierci Korzona w 1918 r. opiekę nad zbiorami przejęła jego synowa, Jadwiga Korzonowa (1871–1942), pomagająca w Bibliotece od 1904 r., wraz z historykiem literatury Tadeuszem Newlin-Wagnerem (1891–1934) i Stefanią Miszewską. Był to czas trudny z powodu zubożenia Ordynacji skutkiem działań wojennych i błędnej gospodarki prowadzonej przez kolejnych plenipotentów. Ordynat, pełniący obowiązki państwowe jako wiceprezes Komitetu Narodowego Polskiego, a następnie poseł polski przy rządzie francuskim i minister spraw zagranicznych, nie mógł służyć wsparciem aż do wycofania się z czynnej polityki w 1924 r. Z dniem 1 maja 1929 r. stanowisko dyrektora Biblioteki powierzył profesorowi Ludwikowi Kolankowskiemu (1882–1956), historykowi epoki jagiellońskiej, który podjął poważne prace remontowe i adaptacyjne pomieszczeń oficyn na cele biblioteczne, dzięki czemu powstały nowe magazyny, pokój katalogowy i czytelnia z 50 miejscami. Na jego prośbę ordynat powiększył personel do 3 stałych bibliotekarzy, 3 woźnych i 3–4 stypendystów z Uniwersytetu Warszawskiego, którzy za pomoc finansową odwdzięczali się codzienną trzygodzinną pracą na rzecz Biblioteki[23]. Wśród nich był np. Bogumił Kupść współwydawca korespondencji Józefa Andrzeja Załuskiego. Dopiero za czasów Kolankowskiego BOZ nabrała charakteru bibliotecznego w dzisiejszym rozumieniu biblioteki-instytucji, gdzie czytelnicy prowadzą badania w czytelni, i gdzie dyrektor może prowadzić własne prace niezależnie niemal od tego, co się dzieje w bibliotece.

Zbliżając się ulicą Marszałkowską do placu Bankowego nieświadomie przejeżdżamy po terenie Biblioteki Ordynacji Zamojskiej – przy Pałacu Błękitnym znajdowały się bowiem

P. Hösick w kłopotach, w którym czytamy: „Biedny p. Ferdynand Hoesick! Za tyle szperań po wszystkich księgozbiorach, za tyle ukłonów wszystkim hrabiom i baronom, za tyle czułych i słodkich uśmiechów wszystkim dziennikarzom – łajanie, skargi, «protestacja» Bibljoteki Ordynacji Zamojskich! Był nieborak przekonany, że w sposób rozkoszny łechce dumę pewnych osób i kół opowiadaniem zajmujących rzeczy o stosunku Zygmunta Krasińskiego do pani Bobrowej i Delfiny Potockiej, a tu tymczasem kwasy, dąsy i przycinki, graniczące z obelgami, a tu dyplom na «nieprzyzwoitego» człowieka! (...) Jedno jeszcze godzi się powiedzieć o sporze p. Hoesicka z Bibliotekę Zamojskich: Jej drażliwość jest nieco histeryczna; ofiarowując swoje wdzięki, dziwna, że za ich zakosztowanie ma pretensje i swemu amantowi prawi grube niegrzeczności. Ale i on, korzystając ze źródeł dla bardziej drobiazgowego rozsnucia swoich wątków romansowych czyni to zanadto obcesowo i po prostu bez smaku." – „Głos", 15, 1900, nr 3, s. 41–42.

[21] AGAD, rkps AZ 123 s. 2–14.

[22] List Tadeusza Korzona do Stefana Żeromskiego z 23 VIII 1901 r. – BN, rkps akc. 17218 t. 18. Dwa listy Tadeusza Korzona do Zygmunta Celichowskiego z 2 i 10 VI 1903 r. – BPANKórn, Archiwum Biblioteczne 245, k. 35–36. Por. *Acta Tomiciana*, t. IX, editio altera, Poznań 1876, s. II; t. X, Poznań 1891, s. VI nlb.

[23] Horodyski, *Zarys*..., s. 338–340.

oficyny otaczające dwa dziedzińce. Mieściły się w nich magazyny rękopisów i druków nowych, biura personelu bibliotecznego, pokoje katalogowe, mieszkania pracowników oraz czytelnia na 50 miejsc. Druga wojna światowa, która wybuchła w niecałe cztery miesiące po objęciu przez Jana Zamoyskiego (1912–2002) Ordynacji, przyniosła niemal całkowite zniszczenie zasobu BOZ. Już 7 września 1939 r. bomba uderzyła w magazyn rękopisów, 25 września spłonął Pałac Błękitny razem z galerią muzealną i nowymi pomieszczeniami bibliotecznymi, w tym zaś biura, czytelnia, katalog, większość rękopisów, zbiory czasopism i kalendarzy. Uległy wówczas zagładzie niemal całe zbiory artystyczne Zamoyskich, łącznie z kolekcją malarstwa liczącą 400 obrazów i miniatur. Uratowała się jednak najcenniejsza część zbiorów złożona w sali głównej. W czasie niemieckiej okupacji Biblioteka zachowała pewną niezależność. W podziemiach prowadzono katalogowanie ocalonego księgozbioru, a nawet udostępniano go. Oprócz wybitnych badaczy „Biblioteka obsługiwała także w miarę możliwości młodzież, studiującą na podziemnych Uniwersytetach Warszawskim i Poznańskim. I nie tylko to. Po zaaresztowaniu w listopadzie 1943 roku prof. Stanisława Kętrzyńskiego, odbywające się dotychczas u niego w mieszkaniu posiedzenia Polskiego Towarzystwa Historycznego, a także i posiedzenia Rady Wydziału Humanistycznego UW, przeniosły się teraz do zacisza Biblioteki Ordynacji Zamojskiej. Tu także odbywały się w gabinecie Dyrektora egzaminy magisterskie. Tu miała miejsce habilitacja dr. Stanisława Bodniaka”[24]. W latach wojny zatrudnieni zostali w BOZ prof. Zofia Libiszowska, doc. Lucja Charewiczowa i prof. Maria Dembowska.

Dnia 8 sierpnia 1944 r. podpalono budynek biblioteki. Spłonęło niemal wszystko: około 120 000 druków, duża część rękopisów, w tym nieskatalogowane, oraz w nieznanej liczbie depozyty osób, które dla bezpieczeństwa złożyły swoje zbiory w BOZ. Ocalały tylko inkunabuły i druki z pierwszej połowy XVI w. (ponad 1 800) oraz część rękopisów, które w 85 skrzyniach 15 listopada 1944 r. opuściły Warszawę. Dwa najcenniejsze rękopisy — *Sakramentarz tyniecki* i *Kodeks zamojski* — ukryto w kolegiacie w Łowiczu. Dużą część uratował sam ordynat Jan Zamoyski, który wywiózł do klasztoru paulinów na Jasnej Górze 128 rękopisów, 211 inkunabułów, 435 druków z XVI w. i 11 woluminów z księgozbioru króla Zygmunta Augusta[25]. Zbiory wywiezione do Goerbitsch, które następnie zostały przejęte przez Armię Czerwoną, wracały do Warszawy przez Moskwę od 1947 do 1958 r.

Ile BOZ znaczyła dla badaczy najlepszym świadectwem jest gest Majera Bałabana. We wspomnieniach kustosza BOZ, a po wojnie po. Dyrektora BN czytamy: „Najbardziej (...) wzruszającym darem było kilka egzemplarzy dzieł własnych, przyniesionych przez prof. Majera Bałabana, wychudzonego staruszka z gwiazdą Syjonu na ramieniu, przebywającego z tamtej strony getta. Wydaje się, że chciał tym darem, w przeczuciu śmierci, zadokumentować swą więź uczuciową z instytucją, gdzie tyle godzin swego życia spędził na studiach, a której służył chętną zawsze pomocą przy katalogowaniu hebraiców. (...) W dwa czy trzy dni później Majer Bałaban już nie żył”[26].

[24] Idem, *Biblioteka Ordynacji Zamojskiej w latach wojny,* wyd. H. Łaskarzewska, współpr. A. Leszyńska, Warszawa 2005, s. 48.

[25] List Bogdana Horodyskiego do Ludwika Kolankowskiego z 2 I 1947 r. – Warszawa, Archiwum PAN, t. 56, k. 55.

[26] Horodyski, *Biblioteka*..., s. 51.

KOLEKCJA MALARSTWA ZACHODNIOEUROPEJSKIEGO ZE ZBIORÓW MUZEUM W TARNOWSKICH GÓRACH W ŚWIETLE BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH, HISTORYCZNYCH I PRAC KONSERWATORSKICH*

Nabyta w latach 1965–1966 przez Muzeum w Tarnowskich Górach kolekcja składa się z 24 obrazów, w przeważającej części nie sygnowanych. Ich datowanie zamyka się między XVI a XX w. Dzieła połączył w jedną całość wieloletni proboszcz tarnogórskiej parafii śś. Apostołów Piotra i Pawła – ks. dr Michał Lewek (1878–1967)[1], działacz narodowy i plebiscytowy, pracujący w latach 1911–1920 w Berlinie[2], skąd prawdopodobnie przywiózł cenniejsze obrazy. Znaczącą rolę w tworzeniu zbioru odegrał profesor Uniwersytetu Poznańskiego Szczęsny Dettloff (1878–1961), z którym kolekcjoner konsultował niemal każdy zakup. Najpewniej jemu przypisywać należy także wstępne datowanie i atrybucję dzieł. W 1959 r. ks. Lewek podjął decyzję o przekazaniu kolekcji malarstwa do tarnogórskiego muzeum. 20 listopada 1964 r. na prośbę Muzeum w Tarnowskich Górach i w porozumieniu z prof. Janem Białostockim (1921–1988) kustoszem Działu Malarstwa Obcego Muzeum Narodowego w Warszawie – mgr Andrzej Chudzikowski dokonał przeglądu kolekcji. „Rozeznanie tak zróżnicowanych dzieł, dokonane w „przeddzień zakupu" (...), z natury rzeczy – pobieżne, pozwoliło na wyodrębnienie w tym zespole kilku szkół – flamandzkiej, holenderskiej i włoskiej oraz na wysunięcie hipotetycznych atrybucji. Na marginesie wyraźnie określonych grup pozostały odosobnione prace XIX i XX-wieczne, na ogół autoryzowane (...). Zbiór niewątpliwie świetnego malarstwa dawnego, poparty stosunkowo wąskim materiałem dokumentacyjnym, stanowi dla konserwatora i historyka sztuki fascynujące wyzwanie"[3]. W 2003 r. Muzeum nawiązało współpracę z Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, co zaowocowało kilkuletnim projektem badawczo-konserwatorskim obejmującym całość zespołu. Szczegółowe rozpoznanie pod kątem proweniencji, autorstwa, środowiska artystycznego i czasu powstania obrazów, wchodziło w zakres tematu mojej rozprawy doktorskiej, przygotowywanej pod kierunkiem prof. Grażyny Korpal.

Do kolekcji należą trzy doskonałe portrety: *Mężczyzna w kryzie* (il. 1), wiązany z kręgiem Petera Paula Rubensa (1577–1640), *Mężczyzna we wnętrzu* (il. 2), łączony dawniej z warsztatem Caspara Netschera (1635–1684) oraz *Mężczyzna w koronkowym kołnierzu,* dawniej przypisywany Cornelisowi de Vos (1584/5–1651).

Pierwszy z wymienionych obrazów został całkowicie przemalowany w XIX w. Charakter

* Każda rozmowa z dr Magdaleną Piwocką na temat kolekcji, była punktem wyjścia moich wielu późniejszych rozważań i wniosków. Za niezwykle inspirujące spostrzeżenia i czas poświęcony dyskusjom składam serdeczne podziękowania.

[1] Funkcję proboszcza pełnił tamże w latach 1923–1940.

[2] Ks. Lewek kierował Wydziałem Kościelnym Polskiego Komitetu Plebiscytowego, był współpracownikiem Wojciecha Korfantego. Piastował liczne godności kościelne. Opublikował wiele prac o tematyce społecznej, historycznej i duszpasterskiej. Brał udział w międzynarodowych zjazdach poświęconych problemom dobroczynności.

[3] M. Piwocka, *Kolekcja obrazów ks. Michała Lewka* – opinia sporządzona na moją prośbę 3 IV 2007 (w posiadaniu autorki artykułu).

tworzenia pierwotnej warstwy malarskiej został w pełni ujawniony po zdjęciu późniejszych nawarstwień. Przeprowadzona analiza technologiczna i kostiumologiczna pozwoliła datować dzieło na 1. tercję XVII w. Zgodnie z opinią Andrzeja Chudzikowskiego, autora wizerunku lokowano w gronie uzdolnionych twórców skupionych wokół P.P. Rubensa.

Zaskakujące okazały się być wyniki badań portretu jednogłośnie łączonego niegdyś z warsztatem Caspara Netschera. Już wstępna próba zadatowania obrazu na podstawie analizy kostiumologicznej przyniosła niepokojące wnioski. Europejski charakter togi (na wzór jedwabnego kimona z Japonii), w której przedstawiony został mężczyzna, w męskich portretach autorstwa innych artystów pojawia się dopiero u schyłku wieku, czyli po śmierci malarza[4]. Niemal niewidoczne w świetle dziennym, drobne retusze warstwy malarskiej stały się jednoznaczne przy oświetleniu obiektu promieniami ultrafioletowymi; występowały w okolicach prawego, dolnego narożnika. Jak wcześniej przypuszczano, retusz nie został wykonany w celu zamaskowania uszkodzeń. Spod wierzchniej warstwy ujawniono sygnaturę: „T. VAN DER WILT 1703". Dzięki kwerendzie w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze (RKD)[5] udało się ostatecznie ustalić, iż obraz jest katalogowanym w RKD portretem dra Hendricka van Deventera[6], namalowanym przez Thomasa van der Wilt w 1703 r. i sprzedanym 14 grudnia 1934 r. przez dom aukcyjny Christie's jako datowany i sygnowany. W ciągu 31 lat – od momentu sprzedaży w Christie's, do 1965 r., kiedy obraz został zakupiony przez Muzeum w Tarnowskich Górach – przynajmniej dwukrotnie zmienił właściciela. Nie sposób ustalić, kiedy ks. Lewek wszedł w jego posiadanie, wiadomo jednak, ze w chwili zakupu informacje dotyczące jego autora nie były znane[7].

Ani autorstwa, ani środowiska artystycznego nie udało się ustalić w przypadku trzeciego z omawianych portretów. Miało to głównie związek z rozległym, dziewiętnastowiecznym przemalowaniem, które pozostawiono z uwagi na jego wysoką wartość artystyczną. Charakterystyczne cechy stroju przedstawionego mężczyzny, a także szczegółowa analiza techniczna i technologiczna, pozwoliły datować pierwotną warstwę malarską na lata trzydzieste XVII w., jednak nawet samo przyporządkowanie zabytku szkole flamandzkiej bądź holenderskiej, w oparciu jedynie o cechy warsztatowe, okazało się kłopotliwe. Technologicznie obraz może bowiem przynależeć do malarstwa północnego w ogóle – choćby gdańskiego, elbląskiego, czy północnoniemieckiego. Świetnym przykładem jest tutaj związany z Elblągiem poprzez swe urodzenie i młodość, Laurens de Neter (1600/1604–po 1651), którego kompozycje, tworzone pod wpływem Anthoine Palamedeszoona z Delft czy Fransa II Franckena oraz podparte francuskimi miedziorytami Abrahama Bosse, mogą być z powodzeniem uznawane za powstałe w ówczesnej Flandrii czy Holandii[8]. Doskonale

[4] E. Buijsen, *Popular Delft portraitist and his patron identified in The Hague*, „The Hoogsteder Journal", 1996, nr 1, s. 5– 7.

[5] The Netherlands Institute for Art History (RKD) Database: http://english.rkd.nl/ (dostęp 4 VIII 2010).

[6] R.M.F. van der Weiden, W.J. Hoogsteder *A new light upon Hendrik van Deventer (1651–1724): identification and recovery of a portrait,* „Journal of the Royal Society of Medicine", nr 90, October 1997, s. 567–569.

[7] W obecnych czasach celowe ukrywanie rzeczywistej wartości przedmiotu i jego historii uznać można co najmniej za osobliwe, ale należy pamiętać, że na tle sytuacji społecznej i politycznej ówczesnej Europy nie należało to do rzadkości.

[8] J. Tylicki, *Nowożytne malarstwo i rysunek w Elblągu do 1772 r.,* Elbląskie Towarzystwo Kulturalne, Elbląg 2001, s. 21–24.

ilustruje to portret nieznanego mężczyzny w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu[9]. „Dwie sceny w pejzażu i jedna kameralna – *Widok portu i Zburzenie Jerozolimy* oraz *Scena w szynku* należą do najciekawszych przedstawień figuralnych w kolekcji"[10].

Widok portu, jako jedno z nielicznych dzieł w zbiorze opatrzono sygnaturą, jednak ze względu na grubą warstwę pożółkłego werniksu i liczne zabrudzenia – dotychczas uważaną za trudną do jednoznacznej identyfikacji. Dawniej dzieło łączono z Johannesem Lingelbachem (1622–1674); również wyniki przeprowadzonych współcześnie badań potwierdziły tę tezę. Sceny rodzajowe w malowniczym włoskim otoczeniu były jedną z większych, podobnie jak dla reszty bambocciantich, inspiracji Lingelbacha[11]. Maniera *Widoku portu* – swobodna i malarska, chociaż powściągliwa w sposobie kładzenia farby, usytuowanie postaci i osadzenie ich w pejzażu, jednoznacznie kojarzy się z kompozycjami malarza. Również sam pejzaż wydaje się pokrewny innym dziełom Lingelbacha, przedstawiającym port w Neapolu z Wezuwiuszem w tle.

Zburzenie Jerozolimy (il. 3) to doskonała kompozycja Johanna Georga Trautmanna (1713–1769), zwanego popularnie niemieckim Rembrandtem[12]. Jego dzieła należą obecnie do rzadkości, co dodatkowo podnosi wartość obrazu.

W przypadku *Sceny w szynku,* atrybuowanej niegdyś Davidowi Teniersowi mł., prawdopodobne wydaje się obecnie jedynie jej datowanie na połowę XVII w. Choć wspólne cechy stylistyczne i kompozycyjne znaleźć można chociażby w obrazie Teniersa *Wartownia ze sceną uwolnienia św. Piotra* (ok. 1645–1647)[13] – omawiane dzieło można przypisać jedynie któremuś z jego licznych, mniej uzdolnionych naśladowców.

Osobną grupę stanowią cztery malowidła religijne o włoskich pierwowzorach: boloński *Chrzest Chrystusa, Matka Boska z Dzieciątkiem, Mater Dolorosa* według Giovanniego Battisty Salvi, zw. Sassoferrato (1609–1685) oraz rzymski *Chrystus i jawnogrzesznica.*

Pierwsze z wymienionych dzieł wydaje się szczególnie interesujące już przez samą swą, dziewiętnastowieczną historię. Zgodnie z inskrypcją umieszczoną na płótnie dublażowym[14], w 1808 r. w Rzymie obraz nabyła Antonina Krasińska z Czackich (1756–1834), starościna opinogórska, babka hrabiego Zygmunta Krasińskiego (1812–1859), ordynata opinogórskiego i wieszcza narodowego. Autor płótna wywodził się zapewne ze szkoły Carraccich i działał w pierwszej połowie XVII w. Sposób opracowania malarskiego daje świadectwo nienagannego opanowania warsztatu, a charakter przedstawionych postaci wydaje się być bliski kompozycjom Francesca Albaniego (1578–1660)[15].

Realizm ujęcia *Matki Boskiej z Dzieciątkiem,* płaskie tło, a także wyłączenie odbiorcy

[9] J. Winiewicz-Wolska, *Malarstwo holenderskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu,* Kraków 2001, kat.

[10] Piwocka, op. cit.

[11] J. Michałkowa, *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku,* Warszawa 1955, s. 48; T. Kren, *Jan Lingelbach in Rome*, „The J. Paul Getty Museum Journal" 10, 1982, s. 45–62; *Inspired by Italy. Dutch Landscape Painting 1600–1700* [kat. wyst., Dulwich Picture Gallery], red. L. Harwood, London 2002, s. 179.

[12] G. Kölsch, *Johann Georg Trautmann – Een navolger van Rembrandt in de achttinde eeuw,* „Kroniek van het Rembrandthuis", 2003, z. 1–2, s. 21–33.

[13] Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, nr inw. 64.65.5 – *David Teniers der Jüngere, 1610–1690: Alltag und Vergnügen in Flandern,* [kat. wyst., Staatliche Kunsthalle Karlsruhe], Heidelberg 2005, s. 74, 170–71, kat. 39.

[14] „Obraz Kúpionÿ przez Antonine z Czackich St KrasinsKÿ Sta Opi w Rzymie w Roku: 1808: 19 Aprili".

[15] Por. C. Puglisi, *Francesco Albani,* London 1999.

z „dialogu" (Maria wpatrzona w Chrystusa, który przez krzyż patrzy na Niebo) i uczynienie z niego jedynie zewnętrznego obserwatora, dodatkowo charakterystyczna paleta, odważne operowanie plamą i walorem, swobodny sposób malowania i jednocześnie miękki modelunek – to tylko kilka z wielu cech, które skłaniają do włączenia malowidła w nurt włoskiej sztuki dojrzałego baroku. Stylistycznie obraz mógłby odpowiadać twórczości genueńczyka Valeria Castello (1624–1659)[16]. Niemniej inne elementy kompozycji wydają się mieć wspólne cechy z twórczością malarza pobierającego nauki w Wenecji, ale działającego głównie w Rzymie, Francesca Trevisaniego (1656–1746)[17].

Mater Dolorosa, to tylko jedna z wielu dziewiętnastowiecznych kopii, powstałych zapewne jako odpowiedź na nieprzerwanie trwającą modę kolekcjonowania dzieł dawnych mistrzów. Warto jednak zwrócić uwagę na dobry warsztat techniczny i technologiczny dzieła oraz jego historyczne walory. Tak jak w autorskiej pracy mistrza, tak i w owej starej kopii zapisane są obiektywne fakty z przeszłości. Omawiana kompozycja wykonana została zapewne przez malarza florenckiego na zlecenie Flor & Findel[18] i wystawiona na sprzedaż przy Lungarno Acciajoli 24, jako pamiątka z miasta dla nieco lepiej sytuowanego nabywcy.

Na szczególną uwagę zasługuje *Boże Narodzenie* (il. 4), wykonane w technice emalii malarskiej na blasze miedzianej. Przedstawienie wyraźnie nawiązuje do średniowiecznej ikonografii łacińskiej, inspirowanej widzeniami mistycznymi, takimi jak wizja Brygidy Szwedzkiej (1303–1373) i medytacjami – zwłaszcza *Meditationes vitae Christi* Johannesa de Caulibusa (de San Geminiano) z ok. 1300. Z prawej strony kompozycji na ok. 1/3 wysokości widoczna jest sygnatura malarza „·M·D·"; wewnątrz litery „D" znajduje się litera „I". Sygnatura ta odpowiada najczęstszemu sposobowi podpisywania dzieł przez Martina Didiera zwanego Pape, wybitnego emaliera z Limoges, aktywnego w 3. ćwierci XVI w. W przeciwieństwie do obrazów wykonanych w technice olejnej, emalie malarskie charakteryzują się znacznie wyższą odpornością na procesy starzenia; „tel que l'ambre une fleur" – jak pisał w sonecie Théophile Gautier, do artysty-emaliera Claudiusa Popelina[19]. Dzieła wykonane w tej technice przetrwały w stanie niemal identycznym z pierwotnym, w zasadzie wolne od zmian związanych z ich trwaniem w czasie. Zidentyfikowane podczas badań laboratoryjnych podobrazie z rozklepywanej ręcznie blachy miedzianej, typowe jest dla sztuki europejskiej do końca XVI w., kiedy to zastąpione zostało blachą walcowaną[20]. Pokrycie takiego podobrazia warstwą nieprzezroczystej, ciemnej emalii i kolejno nałożenie rysunku emalią o skontrastowanej barwie (w omawianym przypadku – białej), charakterystyczne jest właśnie dla techniki limuzyjskiej. Równie typowe jest wykonanie rysunku przez nakła-

[16] Por. C. Manzitti, *Valerio Castello*, Torino–Roma–Venezia 2008.

[17] Por. F.R. Difederico, *Francesco Trevisani, Eighteenth-Century Painter in Rome: A Catalogue Raisonne,* Washington DC 1977.

[18] Od wczesnych lat XIX w. działali we Florencji wytwórcy i sprzedawcy pamiątek, zróżnicowanych pod kątem zamożności nabywcy, skutkujących różną klasą obrazów, oprawianych w skórę książek oraz innych materiałów piśmiennych. Do najbardziej popularnych należeli Flor & Findel (naklejka tego sprzedawcy umieszczona na odwrociu omawianego zabytku) przy Lungarno Acciajoli 24 (w okolicach Mostu Trójcy Św.; Ponte Santa Trinitá), George A. Cole przy Via Tornabuoni 17 oraz Giulio Gianni e Figlio przy Piazza Pitti.

[19] I. Wardropper, *Images of Antiquity in Limoges Enamels in the French Renaissance,* The Metropolitan Museum of Art, Department of European Sculpture and Decorative Arts – http://www.metmuseum.org/toah/hd/limo/hd_limo.htm (dostęp 25 VII 2010).

[20] B. Slánský, *Technika malarstwa,* I, Warszawa 1960, s. 283.

danie przeźroczystej emalii niejednakowo grubo, a przez to uzyskanie efektu niejednolitego przeświecania tła, co znów sprawia wrażenie miękkiego modelunku. Ciemne kolory warstwy podkładowej stosowano do ok. 1620 r., gdy zastąpiono ją techniką malowania na emalii (farbami naszkliwnymi na białym podkładzie)[21].

Od początku prowadzonych prac badawczych niepokój budziła fizjonomia wyobrażonych postaci, szczególnie Marii i Dzieciątka, przywodząca na myśl przedstawienia dziewiętnastowieczne (stąd zapewne w karcie muzealnej dzieło datowano na XIX w.). Wytłumaczenia nietypowości należy jednak szukać w technice, którą posłużył się twórca; trudnej, z góry silnie determinującej charakter artystyczny pracy. Biorąc pod uwagę wyniki analizy techniki i technologii omawianego dzieła; użycie rozklepywanej ręcznie blachy miedzianej, warstwowe budowanie i wielokrotne wypalanie jasnych tonów na ciemnym tle, trudno wyobrazić sobie, iż mamy do czynienia z falsyfikatem. Jest bardzo mało prawdopodobne aby dziewiętnastowieczny twórca podjął wysiłek szczegółowego odtworzenia techniki i technologii szesnastowiecznej emalii limuzyjskiej.

Niewątpliwe cechy starych kopii noszą trzy kolejne malowidła: *Wskrzeszenie Łazarza* wg Rembrandta van Rijn, *Starzec z księgą* wg Giuseppe Nogariego (1699–1763) oraz sygnowane dzieło Augusta von Heyden (1827–1897) – *Pustelnik* wg Salomona de Konincka (1609–1656). Sprawnie malowane *Wskrzeszenie Łazarza* jest stosunkowo wiernym powtórzeniem słynnej akwaforty, datowanym jeszcze na XVII w. Szczególnie interesujące z uwagi na swój pierwowzór, powstały na przełomie dwóch istotnych etapów życia Rembrandta, jako temat pasjonujący wielkiego twórcę niemal całe życie – stanowiło inspirację dla wielu przyszłych artystów (m.in. Vincenta van Gogha).

Niemal przez pół wieku nie opuszczające magazynu muzealnego, niewielkich rozmiarów *Kuszenie św. Antoniego* (il. 5–6), uznawane dotychczas za siedemnastowieczne dzieło nieznanego twórcy, zidentyfikowano ostatecznie jako jedną z wielu kompozycji o tym temacie, autorstwa Davida Teniersa mł.[22]. Z uwagi na grubą warstwę pożółkłego i oślepłego werniksu, znak „D.T.F." nie był dotychczas dobrze widoczny. Mikroskopowa analiza powierzchni potwierdziła obecność sygnatury przynależnej chronologicznie do czasu powstania kompozycji. Możliwie szczegółowe badania materiałów użytych pierwotnie również wskazują na wysokie prawdopodobieństwo oryginalności dzieła. Analiza dendrochronologiczna wskazuje bowiem na 1635 r. jako najwcześniejszą możliwą datę powstania podobrazia[23]. Technika i technologia malowidła jest całkowicie zgodna z technologią

[21] Wardropper, op. cit.

[22] Doskonały system pracy Teniersa II i jego niesłabnąca przez wieki popularność stały się utrapieniem w przypadku rzetelnej atrybucji prac. Dziewiętnastowieczna moda na kolekcjonowanie dzieł znanych mistrzów zaowocowała predylekcją do operowania stosunkowo wąską grupą nazwisk i pochopnym podejściem do problemu atrybucji. Przed wojną niemal każda polska kolekcja szczyciła się pracami Rembrandta, Rubensa czy Teniersa. Rewizja takich atrybucji budzi nadal sporo emocji (warto choćby wspomnieć słynną sprawę kolekcji Porczyńskich). Rzeczą naturalną jest jednak, że nawet najlepszym specjalistom niekiedy trudno jest odróżnić autorskie prace Rubensa od wczesnych dzieł Van Dycka czy niedoścignionego, choć często niedocenianego malarza antwerpskiego, Artusa Wolfforta (1581–1641). Jak wiadomo, również Teniers miał wielu, także mu współczesnych, naśladowców; jego wpływowi ulegali też liczni twórcy spoza Flandrii, zwłaszcza malarze niemieccy.

[23] Analizę przeprowadził w 2007 r. prof. dr hab. Tomasz Ważny (Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Pracownia Badań Dendochronologicznych). Sprawozdanie z badania w posiadaniu autorki artykułu.

malarstwa północnoeuropejskiego, w zasadzie od XVI w. Świadectwem prawdopodobnego autorstwa może być w końcu świetny warsztat artystyczny; malowidło wykonano niezwykle swobodnie; kompozycja tworzona jest szybkimi ruchami, jakby bez zastanowienia, stosunkowo grubym pędzlem i jedwabiście płynną farbą. Formalnie i stylistycznie obraz najbliżej odpowiada znacznie większemu przedstawieniu, sygnowanemu „D. TENIERS. F.", datowanemu ok. 1645/1650 r.[24]

Działalność fundatorską i kolekcjonerską śląskich duchownych, „widzieć trzeba w kontekście ruchu odrodzenia sztuki chrześcijańskiej, który rozwijał się w niemieckim kościele katolickim od około połowy XIX w. W okresie tym w środowiskach katolickich zyskiwać zaczął popularność pogląd, iż Kościół odpowiedzialny jest za rozwój religijnej twórczości artystycznej"[25]. Owocowało to, obok sprowadzania na Śląsk obrazów kościelnych ze znanych centrów artystycznych (Düsseldorf), a także ośrodków handlu sztuką (Berlin, Monachium), powstawaniem prywatnych kolekcji malarstwa o tematyce świeckiej. Takie kolekcje, po śmierci właściciela ulegały jednak najczęściej rozproszeniu[26].

Zbiór ks. Lewka ma swój odpowiednik w powstałym w podobnym czasie zespole dzieł sztuki zgromadzonym przez ks. Emila Szramka (1887–1942), dziś należącym do Muzeum Archidiecezjalnego w Katowicach[27]. Choć przekazany do Muzeum w Tarnowskich Górach zespół liczy tylko 24 zabytki, jego atutem, oprócz rzadko dziś spotykanego, dobrego i wyrównanego poziomu artystycznego, jest zachowany kontekst historyczny. W dobie powszechnej centralizacji, owa lokalna kolekcja – dzięki staraniom właściciela – przetrwała jako całość, będąc ozdobą miasta, z którym jej twórca był osobiście związany i dla którego tak bardzo zasłużony.

[24] Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, nr inw. WRM 1029; olej, deska dębowa, 52,5 x 81,5 cm – *Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch,* red. R. Budde, R. Krischel, Köln 2000, s. 124–125.

[25] J. Lubos-Kozieł, *Kolekcja obrazów biskupa Heinricha Förstera* – http://www.slaskiekolekcje.eu/Czytelnia/Artykuly/Kolekcja-obrazow-biskupa-Heinricha-Foerstera (dostęp: 4 VIII 2010).

[26] Ze zbioru biskupa wrocławskiego Heinricha Förstera (1799–1881), liczącego ok. 80 obrazów olejnych i wiele grafik, udało się do dziś „odnaleźć i zidentyfikować 13 dzieł (…), w tym m.in. obrazy Ittenbacha oraz Karla i Andreasa Müllerów" – ibid.

[27] Ostatnio zob. M. Piwocka, *Wczesne dzieło Hendricka III van Cleve z kolekcji ks. Emila Szramka,* [w:] *Magistro et amico amica discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin,* Kraków 2002, s. 571–589.

Western European paintings from the collection of the Tarnowskie Góry Museum in light of research into technology, history and restoration works

(Summary)

The collection which consisted of 24 pictures was purchased by the Museum in Tarnowskie Góry in 1965–1966. Most of the paintings are unsigned. The collection was created by Michal Lewek (1878–1967) – vicar of the Tarnogórskie Góry parish of SS. Apostles Peter and Paul, who was also politician and activist involved in the Upper Silesia Plebiscite. In 1911–1920 Lewek worked in Berlin and it is presumed that the most valuable paintings were bought there.

This collection of magnificent historic paintings has very little evidence about their origin which makes it a fascinating challenge for art restorers and art historians.

In 2003 the Museum and the Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, and The Academy of Fine Arts in Kraków began a collaboration and it was the initiation of a several year project aimed at research and examination of the collection. The detailed study on the origin of paintings, dating, authorships and artistic circles were the scope of my doctorate executed under guidance of Professor Grażyna Korpal.

Aleksandra Hola

KOLEKCJA MALARSTWA ZACHODNIOEUROPEJSKIEGO ZE ZBIORÓW MUZEUM W TARNOWSKICH GÓRACH W ŚWIETLE BADAŃ TECHNOLOGICZNYCH, HISTORYCZNYCH I PRAC KONSERWATORSKICH

tekst: s. 489–495



1. Malarz nieznany, *Portret mężczyzny w kryzie*, 1. tercja XVII w. Muzeum w Tarnowskich Górach



2. Thomas van der Wilt, *Portret doktora Hendricka van Deventer,* 1703. Muzeum w Tarnowskich Górach



3. Johann Georg Trautmann, *Zburzenie Jerozolimy*, ok. poł. XVIII w. Muzeum w Tarnowskich Górach.



4. Martin Didier, zw. Pape, *Boże Narodzenie*, 3. ćw. XVI w. Muzeum w Tarnowskich Górach





5, 6 David Teniers II, *Kuszenie św. Antoniego*, ok. 1635/1650. całość i fragment, Muzeum w Tarnowskich Górach

MALOWIDŁO Z DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ *CASSONE* WEDŁUG GIOVANNIEGO DAL PONTE

Poczesne miejsce w *Gabinecie osobliwości pana domu* urządzonym w Willi Oskara Caro, siedzibie gliwickiego Muzeum zajmuje cassone o rozbudowanej, wręcz monumentalnej formie. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku poddano konserwacji samą skrzynię, podczas której określono czas powstania, zdecydowanie odległy od włoskich pierwowzorów. Frontowa, malowana część dekoracji, przedstawiająca – według inwentarza Muzeum *Orszak ślubny* – nie była eksponowana, przez lata oczekując na przeprowadzenie badań i prac konserwatorskich[1]. Już pobieżne obserwacje lica, a także odwrocia drewnianego podobrazia, pozwoliły stwierdzić, iż pomimo swojego charakteru dekoracja jedynie pozornie pozostaje bliska włoskiemu malarstwu. Choć anonimowy autor próbował naśladować charakter prac piętnastowiecznych warsztatów, zdecydowanie brakowało mu finezji i precyzji modelunku[2].

Interpretacja wyników badań fizykochemicznych pigmentów oraz spoiw nie przyniosła informacji pozwalających dokładniej określić czas powstania dzieła. Istotne znaczenie miały dopiero, ujawnione na zdjęciu rentgenowskim, pierwotne łączenia elementów konstrukcyjnych ramy i podobrazia, wykonane za pomocą gwoździ pochodzących z masowej, fabrycznej produkcji[3]. Charakter obiektu determinował poszukiwania pierwowzoru kompozycji, pozostawiając wielką nadzieję na odnalezienie dzieła, które posłużyło autorowi gliwickiej *cassone* do wykonania malarskiej kopii.

Nadanie obrazowi tytułu *Orszak weselny* wynikało bez wątpienia z bardzo pobieżnej obserwacji przedstawienia, zdominowanego przez postacie kobiet i mężczyzn, parami zmierzające w stronę centralnie umieszczonej, tronującej postaci. Ich płynny ruch oraz charakterystycznie wygięte sylwetki zachęcały do poszukiwań w szerokim kręgu renesansowego malarstwa włoskiego Quattrocenta. Efekt poszukiwań był zaskakująco pozytywny – bezpośrednim wzorem okazały się personifikacje sztuk wyzwolonych ze słynnej *cassone* wykonanej około 1435 r. przez Giovanniego dal Ponte (1385–1437) do Palazzo Toscanelli we Florencji, obecnie w madryckim Prado[4].

Przedstawienie należy do nielicznej grupy malowideł z tego okresu popularyzujących temat ikonograficzny bliski reliefom Andrea Pisano (ok. 1295–1348/1349) i freskom Andrea Bonaiuto da Firenze (ok. 1343–1379) w Kaplicy Hiszpańskiej kościoła Santa Maria Novella we Florencji[5]. *Artes Liberales,* temat rozpowszechniony w malarstwie ściennym

[1] Muzeum w Gliwicach, nr inw. RA/3934/MGL. Konserwację obrazu wykonała autorka w latach 2002–2003; inicjatorką podjęcia prac była kustosz gliwickiego Muzeum, pani Anna Kwiecień.

[2] Konsultacje w tym zakresie przeprowadzono z historykami sztuki: Joanną Daranowską–Łukaszewską, Heleną Małkiewiczówną, Magdaleną Piwocką oraz Pawłem Pencakowskim.

[3] Badania fizyko-chemiczne, dendrologiczne oraz w świetle analitycznym wykonali pracownicy Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie: Maria Rogóż, Paweł Karaszkiewicz, Jan Rutkowski oraz Jan Ptak. Dodatkowe analizy folii metalowej przy użyciu SEM przeprowadziła Elżbieta Bielańska w Instytucie Metalurgii i Inżynierii Materiałowej PAN w Krakowie.

[4] Madryt, Museo Nacional del Prado, nr inw. PO2844; wymiary: 56 x 155 cm. Dar Francisco de Asís Cambó Batlle, 1941 – P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento,* Leipzig 1915, s. 97, 226, kat. 32, Tabl. IV.

[5] R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen–Âge et à la Renaissance, et la décoration des*

oraz rzeźbie, w grupie zabytków należących do *pittura domestica* gościł bardzo rzadko. Być może właśnie z tego względu Raimond van Marle umieścił w swej *Iconographie...* – jako ilustrację rozważań nad tematem – zdjęcie dzieła dal Ponte, wówczas należącego do paryskiego kolekcjonera Josepha Spiridona[6]. Przywoływany wcześniej fresk Andrea da Firenze, datowany na lata 1365–1368, przedstawia sztuki wyzwolone jako siedem postaci kobiecych z odpowiednimi atrybutami, którym towarzyszą słynni przedstawiciele tych dyscyplin, starożytni twórcy i myśliciele. Warto zwrócić szczególnie uwagę na podobieństwo dwóch personifikacji do postaci z późniejszej redakcji, autorstwa Giovanni dal Ponte. W obu przedstawieniach Dialektyce towarzyszy skorpion, mniej typowy w jej ikonografii, zaś Muzyce – Tubal-Kain, pierwszy kowal, wraz z braćmi będący biblijnymi reprezentantami sztuk wyzwolonych. Ponadto dal Ponte – co ciekawe – centralnie umieścił tronującą Astronomię, z postacią Ptolemeusza siedzącego u jej stóp. Pozostałe figury zmierzają grupami do tronu; po lewej stronie – jako podstawowe dyscypliny wczesnośredniowiecznego *trivium* – Gramatyka (z Pryscjanem lub Donatem), Dialektyka (wraz z Arystotelesem) i Retoryka (z Cyceronem), na prawo od Astronomii – przedstawicielki *quadrivium*: Geometria (w towarzystwie Euklidesa), Arytmetyka (z Pitagorasem) i Muzyka.

Porównanie kopii dzieła z oryginałem, wyraźnie wskazuje na to, iż dziewiętnastowieczny autor musiał z niego korzystać – zachował nie tylko proporcje postaci, ale oddał w miarę wiernie ich charakter, powtórzył kolorystykę, szczególnie starannie naśladując również drobne, złocone elementy szat. Dokładnie odwzorowane pozostają postacie aniołów, których stopy wyłaniają się z obłoków namalowanych na złoconym tle. Niewielkie różnice dotyczą: zmiany kształtu siedziska tronu oraz dodania obuwia Cyceronowi, w oryginale przedstawionemu boso.

Interesująco prezentuje się technika wykonania kopii oraz paleta malarza. Malowidło wykonano na podobraziu z drewna świerkowego – deski sklejono na styk, po czym od lica przyklejono i przybito profilowane listwy ramy[7]. Całość pokryto zaprawą klejowo-gipsową z dodatkiem kredy. Rysunek wykonany czernią powtórzono w technice rytu, bez dbałości o szczegóły przedstawienia. Na ramie oraz w tle kompozycji wykonano „złocenie" – na warstwie szarobrązowego pulmentu kładąc płatki szlagmetalu w technice klejowej, w sposób świadczący o wysokich umiejętnościach wykonawcy. Powierzchnie pokrytą metalem zabezpieczono warstwą ochronną, której pod względem jakościowym nie udało się zidentyfikować.

Warstwę malarską wykonano w technice olejnej przy użyciu następujących pigmentów: bieli ołowiowej, żółtej neapolitańskiej, ochry żółtej i czerwonej, cynobru, mini, błękitu miedziowego, indyga, umbry palonej, czerni węglowej oraz szlagmetalu w proszku. Na uwagę zasługuje dodanie do farb kredy dolomitowej, która w tym przypadku mogła pełnić rolę zagęstnika zwiększającego zwartość farby oraz jej zdolność krycia, ponadto ułatwiła adhezję do śliskiej powierzchni folii metalowej.

demeures, La Haye 1932–1932, s.

[6] Ibid., s. 203–279. Dzieki tej informacji dzieło łatwo identyfikowalne w późniejszej, literaturze przedmiotu, także polskiej – *Malarstwo włoskie XIV i XV wieku. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie* [kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Czartoryskich, październik–grudzień 1961], red. A. Różycka-Bryzek, Kraków 1961, s. 58.

[7] Wymiary podobrazia razem z ramą: 61 x 174,7 x 5 cm, wymiary malowidła: 43 x 158,5 cm.

Uważna obserwacja lica pozwala zasugerować, iż autor zmierzał do postarzenia warstwy malarskiej, być może, nie z chęci dokonania fałszerstwa, lecz z potrzeby nadania dziełu swoistej „szlachetności". Świadczą o tym spękania wtórnie rysowane ostrym narzędziem na powierzchni pokrytej metalem oraz głębokie, szerokie krakelury, które przypuszczalnie powstały zaraz po namalowaniu dzieła, ponadto (najpewniej autorskie) maskowanie bieli zaprawy uwidaczniającej się pomiędzy wysepkami farby.

Cassone z gliwickiego Muzeum ze względu na kształt, wielkość i formę – pozostaje bardzo bliskie zabytkowi będącemu własnością Fundacji Książąt Czartoryskich. Wokół *cassone* z malowanymi *Scenami z życia Lukrecji rzymskiej,* przypisywanymi Giovanniemu dal Ponte lub Mistrzowi Władysława z Durazzo (czynny ok. 1390 – ok. 1420), przed laty narosło wiele – także pozanaukowych – emocji[8]. Autorzy przewodnika po krakowskim muzeum, opublikowanym tuż przed jego zamknięciem, łączą czas powstania samej skrzyni z dziewiętnastowiecznym warsztatem florenckim, zaś wprawione weń malowidła: frontową scenę i boczne datują odpowiednio na przełom XIV i XV w. oraz pierwszą połowę XV stulecia[9]. W odróżnieniu od krakowskiego mebla, będącego kompilacją – *cassone* z przedstawieniem *Sztuk Wyzwolonych* jest w całości kreacją dziewiętnastowieczną. Niestety, trudno dziś stwierdzić, czy zakupiono je jako oryginał czy sporządzono na konkretne zamówienie, mające być wyrazem szczególnej pozycji społecznej i kulturalnych aspiracji właściciela.

[8] Por. m.in. A. Różycka-Bryzek, *Historia o Lukrecji rzymskiej. Część pierwsza na cassone w zbiorach Czartoryskich,* „Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie", 7, 1992, s. 263-279; J. Miziołek, *Mity, legendy, exempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki Renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego,* [Warszawa] 2003, s. 334.

[9] D. Dec, J. Wałek, *Galeria Malarstwa Europejskiego. Przewodnik,* Muzeum Książąt Czartoryskich, Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, Kraków 2009, s. 74, poz. 74–76.

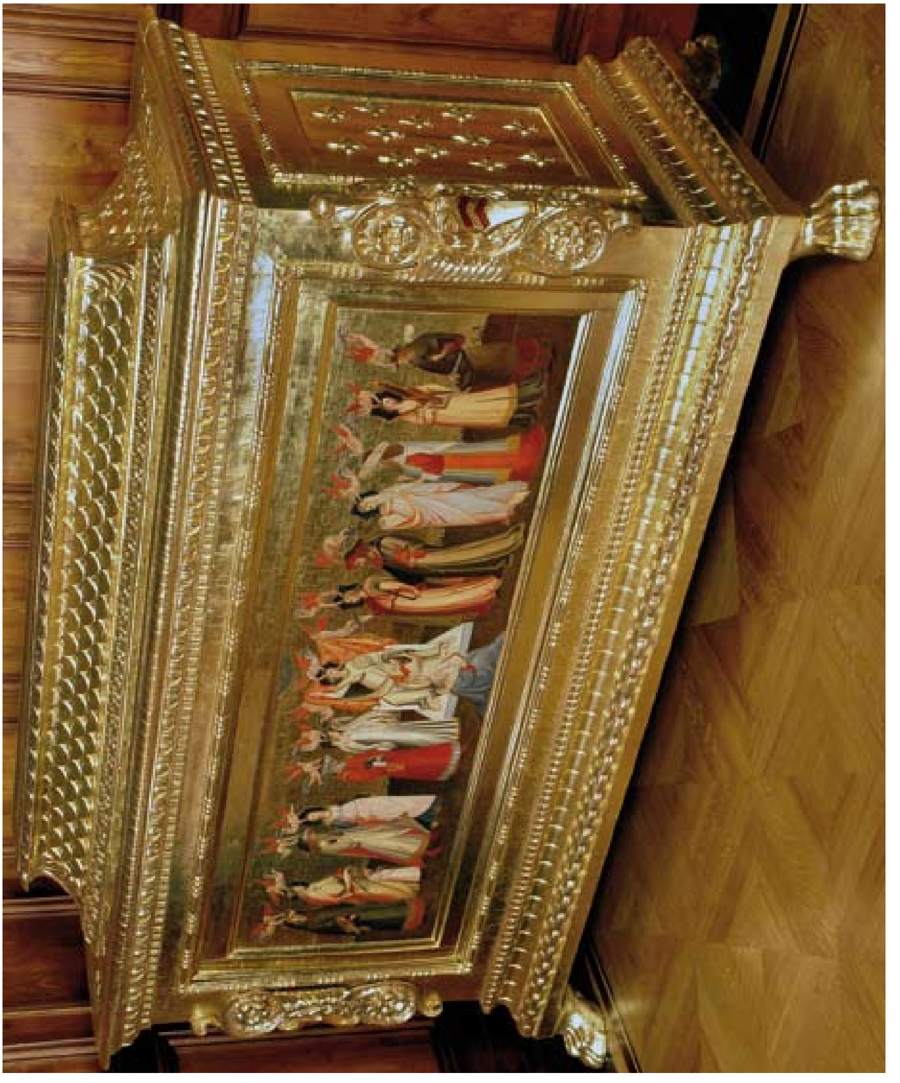
**The painting from the nineteenth century *cassone*,
based on the Italian original by Giovanni dal Ponte**
(Summary)

An important place in the *Cabinet of curiosities of the home owner* in the Museum in Gliwice (Silesia, Poland) is taken by *cassone* from the nineteenth-century, in monumental form. In the 90s of last century only box was restored, then the time of its creation was defined, definitely distant from the other Italian original paintings. The frontal painted part of the decoration showing (according to the inventory of the Museum) *The Wedding procession*, was not exhibited, waiting for research and conservation work to be done. As the result, no additional information about the time of its creation was obtained. It was only assumed, that the oil painting was made on the spruce support, using adhesive-chalk ground. Gilding in the background and on the frame was made using metal. Dating was thus based entirely on nineteenth-century construction of the furniture. Featured object was made probably in the famous studio in Florence as a copy of *Artes Liberales* painting from *cassone* made around 1435 by Giovanni dal Ponte (now in Museo Nacional del Prado, Madrid). Similarity of the details of the composition is visible even in tiny elements, coloring and dimensions of the object suggest that the copying was done directly from the original painting. Object from Gliwice is another furniture, next to *cassone* owned by The Princes Czartoryski's Foundation in Cracow which can be connected with the nineteenth-century Italian workshop.

Marta Lempart-Geratowska

MALOWIDŁO Z DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ *CASSONE* WEDŁUG GIOVANNIEGO DAL PONTE

tekst: s. 497–500



1. *Cassone*, Włochy (?), 2. poł. XIX w. Muzeum w Gliwicach (fot. S. Janiczek)



2. *Sztuki Wyzwolone* – stan po konserwacji w 2003 r. Muzeum w Gliwicach (fot. J. Kubiena)



3. *Astronomia z Ptolemeuszem* – stan przed konserwacją w 2003. (fot. M. Lempart-Geratowska)



4. *Astronomia z Ptolemeuszem* – stan po konserwacji. (fot. J. Kubiena)



5. *Muzyka z Tubal-Kainem* – stan po konserwacji. (fot. J. Kubiena)



6. *Dialektyka* – stan po konserwacji. (fot. J. Kubiena)

WACHLARZE Z KOLEKCJI HELENY DĄBCZAŃSKIEJ W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

W 1922 r. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu (w 1950 r. przemianowane na Muzeum Narodowe w Poznaniu) otrzymało w darze od Heleny Dąbczańskiej (1863–1956), lwowianki mieszkającej wówczas na Wawelu, kolekcję złożoną z 40 wachlarzy, 30 kartonów z naszytymi 196 fragmentami tkanin, haftów i pasów kontuszowych, a także cenną ikonę[1]. Wachlarze, podobnie zresztą jak tkaniny, zostały wpisane do księgi inwentarzowej pod wspólnym numerem, bez podstawowych danych inwentarzowych, tylko ogólnie określone jako: „najrozmaitsze wachlarze wschodnie, francuskie i włoskie". Z wojennej zawieruchy ocalały jedynie 22 wachlarze, w dużej mierze znacznie uszkodzone. Ich powojenną identyfikację umożliwiły znaki własnościowe w formie pieczątki tuszowej z napisem; „Ze zbiorów Heleny Dąbczańskiej", niekiedy też napisu: „WAWEL", lub tylko inicjałów właścicielki: „H.D". Na rewersach plisowanych pokryć tych obiektów bądź na piórach okładzinowych umieszczone są numery pisane tuszem cyfrą arabską. Po wojnie wachlarze te wpisano do księgi inwentarzowej Muzeum Narodowego w Poznaniu pod odrębnymi, nie zawsze kolejnymi numerami, z czego dziewięć pozycji nosi wspólny numer łącznie z etui do wachlarzy, natomiast dziewięć takich pudełek posiada odrębne numery.

Obecnie kolekcja wachlarzy w poznańskim muzeum liczy 67 obiektów, stąd dar Heleny Dąbczańskiej stanowi niemal trzon zbioru. Wachlarze te nie były dotychczas publikowane, przede wszystkim z uwagi na ich katastrofalny w wielu przypadkach stan zachowania, spowodowany zapewne głównie działaniami wojennymi[2], choć ten rodzaj obiektów rzadko trafia do kolekcji bez uszkodzeń. Podjęte kilka lat temu wzmożone, kompleksowo prowadzone działania konserwatorskie nad całym zespołem wachlarzy pozwoliły już wielu zabytkom przywrócić dawną urodę. Pokłosiem tych prac stała się wystawa wachlarzy prezentująca zakres przeprowadzonych już bądź trwających zabiegów, przygotowana przez zespół konserwatorów z Muzeum Narodowego w Poznaniu w 2008 r.[3]

Omawiany zespół pochodził z bogatych zbiorów sztuki, rzemiosła artystycznego i starodruków Heleny Dąbczańskiej, których najcenniejszą część pragnęła ona przekazać na Wawel; wśród nich było też ponad 50 wachlarzy[4]. Jak pisała Anna Petrus, omawiając dary lwowian dla Zamku Wawelskiego, „nie doszło niestety do realizacji szeroko nagłośnionej darowizny zbiorów Heleny Dąbczańskiej, które uległy rozproszeniu wzbogacając m.in. muzea Lwowa, Krakowa i Rzeszowa"[5]. Część kolekcji zasiliła Muzeum Podolskie

[1] Księga Nabytków Muzeum Wielkopolskiego 1919–1922, sygn. MNP A 2394; nr inw. MW 91/1922 – 40 wachlarzy...; nr inw. MW 92/1922 – 30 kartonów z 196 fragmentami tkanin; nr inw. MW 39/1922 ikona *Narodzenie Matki Boskiej*, Podkarpacie, 2. poł. XVII w. (informację o ikonie zawdzięczam p. Renacie Sobczak-Jaskulskiej).

[2] O katastrofalnych warunkach przechowywania drobnych przedmiotów z działu rzemiosła artystycznego zastanych w Muzeum Wielkopolskim w lutym 1945 r. pisze P. Michałowski, *Jak Poznań odzyskał skarby,* [w:] *Pierwsze lata. Wspomnienia poznaniaków o latach 1945–1948,* Poznań 1980, s. 140, fot. 33.

[3] *Wachlarze od XVIII do XX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu,* wystawa w Muzeum Sztuk Użytkowych od 17 maja do 7 września 2008 (ulotka informacyjna, oprac. T. Michałowska-Barłóg).

[4] K. Baranowski, *Na Wawel. Zbiory Heleny Dąbczańskiej,* Lwów 1906, s. 30. Na s. 26 „było ponad 50 wachlarzy z 17 i 18 wieku"(. . .); na fot. nieznany wachlarz z kości słoniowej.

[5] A. Petrus, *Dary Lwowian dla Zamku Wawelskiego,* s. 2 – http://www.lwow.com.pl/petrus.html. (dostęp 30 XII 2006).

w Tarnopolu[6]. Odmienne od pierwotnie zamierzonych, losy omawianej tu spuścizny sprawiły, że Dąbczańska zaliczana jest do największych ofiarodawców Lwowskiej Galerii Sztuki[7], Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie trafiły między innymi także dwa wachlarze, niestety niekompletne – podarowane podobnie jak te dla Poznania – w 1922 r.[8] Wielkimi darami tej znanej kolekcjonerki szczycą się także zbiory Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Muzeum Etnograficznego w Krakowie[9].

Jak można wnosić na podstawie literatury przedmiotu, gromadzenie wachlarzy – pięknych, ale jakże kruchych przedmiotów – w zbiorach polskich na przełomie XIX i XX w. można odnotować raczej wyjątkowo na tle innych dziedzin amatorskiego zbieractwa. W tym czasie wachlarze były jeszcze w użyciu jako nieodzowny dodatek stroju wieczorowego, ślubnego, pamiątka z podróży, przedstawienia teatralnego czy ważnego wydarzenia. Jednak wraz z nastaniem mody nowoczesnej lat dwudziestych powoli zaczęły odchodzić w przeszłość. Chwalewik wymienił nieliczne kolekcje wachlarzy, m.in.u Sierakowskich w Waplewie, Antoniny Sułkowskiej w Szaflarach, Władysława Kościelskiego w Miłosławiu czy w zbiorach warszawskich: Edwarda Berensa, Franciszka Ejsmonda (wachlarze malowane przez polskich artystów) czy Romana Rzyszczewskiego. Szczególny podziw budziła w nim „kolekcja prześlicznych wachlarzy" w zbiorach Lanckorońskich w Wiedniu, wcześniej w zbiorach Potockich. Do rzadkości należały niewątpliwie wachlarze japońskie, które autor *Zbiorów polskich* odnotował u Stanisława Glemzera w Strugach w powiecie sochaczewskim[10].

Nie znamy bliżej pochodzenia zespołu wachlarzy z daru Heleny Dąbczańskiej. Można sądzić, że cennych informacji na ten temat dostarczy niepublikowany pamiętnik tej zasłużonej kolekcjonerki, przechowywany w Ossolineum[11]. Ze wspomnień Wandy Niemczyckiej Babel wiadomo natomiast, że kolekcjonerka gromadziła swoje zbiory jeżdżąc po obszarach wschodniej Galicji, odwiedzając tamtejsze dwory i dworki, gdzie znajdowała często niedoceniane, a mające wielką wartość przedmioty. Czasem za nie płaciła, a czasem dostawała je za darmo. W swojej willi przy ul. Cytadelnej 3 we Lwowie stworzyła rodzaj prywatnego muzeum, które stało się miejscem niedzielnych spotkań elity Lwowa. W 1920 r. przeniosła się do Krakowa, ale w roku wybuchu wojny powróciła do Lwowa, do swego domu, już wówczas przy ul. przemianowanej na Dąbczańskiej. W bardzo sędziwym wieku zmarła w Krakowie w 1956 r.[12]

Interesujący nas zespół obejmuje zabytki z lat 1770–1880. Dominują tu wyroby europejskie, gdzie większość stanowi typ wachlarza składanego, plisowanego, natomiast pojedyncze przykłady reprezentują typ wachlarza płytkowego, zwanego *brisé*, wachlarza segmen-

[6] E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, 2, Warszawa 1927, s. 237–238.

[7] D. Szelest, *Dzieje zbiorów polskiego malarstwa w Lwowskiej Galerii Obrazów* – http:/lwow.com.pl/galeria/polskie.html (dostęp 7 IX 2010).

[8] *Wachlarze Zachodu i Wschodu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie,* red. B. Biedrońska-Słotowa, Kraków 2001, kat. 41–42 (obiekty uszkodzone).

[9] Chwalewik, op. cit., s. 235.

[10] Ibid., s. 269, 222. 458, 379, 383 , 452, 214.

[11] Informację tę znalazłam tuż przed oddaniem tekstu do druku – http:// graff.oss.wroc.pl/rkp./pubi/szukaj (dostęp 17 IX 2010).

[12] W. Niemczycka-Babel, *Z dziennika podróży w czas przeszły. Na tropach odległej przeszłości* – http.:// www.lwow.com.pl//wanda/butler.html (dostęp 24 VIII 2010).

towego i wachlarza piórowego. Przeważają pokrycia papierowe, trzy najstarsze obiekty, z lat ok. 1770 i ok. 1790, noszą dekoracje malowane gwaszem, natomiast egzemplarze z lat 1840–1860 zdobi litografia ręcznie podkolorowana gwaszem. Pozostałe okazy, o pokryciach z jedwabnej gazy naszywane złocistymi lub srebrnymi cekinami, mają stelaże wykonane na ogół z kości słoniowej, ale także z szylkretu, perłowca czy drewna sandałowego.

Obok typowych pudełek do wachlarzy sporządzonych z tektury obciąganej wzorzystym jedwabiem, wewnątrz z wgłębieniem wyściełanym atlasem, w omawianej kolekcji znajdujemy trzy podłużne pojemniki z nasuwanym wiekiem. Są to perskie piórniki, *qalamdany* – typ szczególnie popularny w krajach islamu – z *papier maché,* malowane gwaszem w scenki figuralne i kwiatowe, pokryte laką sandarakową, znajdujące analogie w zbiorach Potockich w Łańcucie czy w Muzeum Etnograficznym w Warszawie, datowane na pierwszą i drugą połowę XIX w.[13]

Jednym z trzech najstarszych okazów w zbiorze Dąbczańskiej, które możemy datować na koniec XVIII w., jest składany wachlarz, zdobiony wedutami rzymskimi i motywami groteski, malowany gwaszem na welinie (il. 1). Podobne wachlarze, w „stylu pompejańskim", malowane na welinie bądź papierze, powstawały głównie we Włoszech, we Francji, ale także w innych krajach europejskich w latach 1770–1790. W tym czasie, obok wachlarzy biegle malowanych zwykle na papierze, eksperymentowano także z technikami graficznymi na pokryciach – zarówno papierowych jak i jedwabnych. Na krótko zapanowała więc w zdobnictwie wachlarzy akwatinta, która jednak nie przyjęła się szerzej jako technika zbyt skomplikowana i czasochłonna.

Chronologicznie kolejną grupę stanowią trzy wachlarze z początku XIX w. Moda Pierwszego Cesarstwa, w przeciwieństwie do wybujałej ozdobności wachlarzy rokokowych i klasycyzujących, zmniejszyła ten przedmiot do niewielkich rozmiarów, by mieścił się w tekstylnych torebkach – koszyczkach lub woreczkach zwanych *balantine*. Wachlarze z kolekcji poznańskiej, podobnie jak wyroby francuskie z tego czasu, wykonane z kości słoniowej i szylkretu, pokryte gazą jedwabną i zdobione cekinami (il. 2), nawiązywały swoją dyskretną elegancją do noszonych w tym czasie przejrzystych i zwiewnych sukien w stylu „greckim". Zapewne delikatność tych materiałów, ale przede wszystkim pewien regres tego akcesorium sprawiły, że niewiele tego rodzaju wachlarzy ocalało w kolekcjach muzealnych. Zainteresowanie bowiem wachlarzem w latach 1805–1830 osłabło i wytwórczość europejska znacząco zmalała.

Sprowadzane od około 1820 r. z Chin, zwłaszcza z Kantonu, wachlarze płytkowe z kości słoniowej, wycinanej w drobne wzory, doczekały się udanych naśladownictw we Francji i we Włoszech, czasem z malowaną dekoracją. Pojedynczy przykład tego typu włoskich wyrobów w omawianej kolekcji zdobi malowany motyw motyli. Dwa wachlarze segmentowe, zapewne balowe z lat 1840–1860, o piórach wyciętych z zielonego (il. 3) i różowego rypsu, zachwycają swoją niepretensjonalną urodą – zarówno samej tkaniny, jak też stelaża z perłowca w egzemplarzu różowym.

Ponowny wielki rozkwit zainteresowania wachlarzem datuje się w Europie od połowy

[13] *Sztuka perska okresu kadżarskiego, 1779–1924,* [kat. wyst., Muzeum Zamoyskich w Kozłówce] oprac. T. Majda, Kozłówka 1996, kat. 26–27 (oprac. M. Redlak).

stulecia do lat siedemdziesiątych XIX w., pod wpływem Francji i rozmiłowanej w tych przedmiotach zbytku cesarzowej Eugenii. Kolekcja Dąbczańskiej – podobnie jak inne zbiory europejskich wachlarzy – znakomicie wpisuje się w te tendencje, bowiem większość okazów pochodzi właśnie z tego czasu. Są to wachlarze składane, plisowane, o pokryciach papierowych, zdobione – zgodnie z panującymi tendencjami – scenkami typu *fète galante*, rodzajowymi, antykizującymi (il. 4), starotestamentowymi czy stylizacjami europejskimi w duchu orientalnego przepychu (il. 5–6). Przedstawienia te ujęte są zwykle w ozdobnych medalionach, ze złoceniami i barwnymi tłami, wykonane litografią ręcznie podmalowaną gwaszem, umieszczoną często po obu stronach pokrycia. Stelaże sporządzane są z kości słoniowej, zdobionej reliefem oraz inkrustowanej metalową folią.

Jedyny zabytek, który możemy związać z Hiszpanią (ok. 1880), to rzadki w zbiorach polskich typ wachlarza pamiątkowego, zdobionego sceną z walki byków (il. 7). Analogiczny okaz ze sceną walki torreadora z bykiem „à la garrocha" (skok o tyczce) znajduje się w zbiorach genewskich[14].

Trzy wyroby z drugiej połowy XIX w. noszą znamiona sztuki Orientu: chiński wachlarz tzw. mandaryna z efektem aplikowanych lusterek, haftu i dekoracji malowanej oraz dwa okazy z ptasich piór malowanych w pstre wzory.

Próba oceny tej niezwykle ciekawej kolekcji – z jakże niezwykłą „wawelską" historią – na tle innych zbiorów polskich nie jest, niestety, możliwa wobec słabego zaawansowania badań w tym zakresie.

Ilustracje (fot. Marek Peda, Muzeum Narodowe w Poznaniu)

[14] M. Volet, A. Beentjes, *Éventails. Collection du Musée d'Art et d'Historie de Genève,* Genève 1987, kat. 127.

Fans from Helena Dąbczańska assemblage in the collections of the National Museum in Poznań

(Summary)

In 1922 the Greater Poland Museum in Poznań (renamed in1950 into the National Museum in Poznań) was gifted by Helena Dąbczańska (1863–1956), a Lvovian living at Wawel, an abundant collection consisting of textile pieces, an icon and 40 various fans, of which only 22 preserved until modern times, bearing traces of considerable war damage. This insofar unpublished assemblage originated from rich collections of art, in particular painting, artistic handicraft and old prints, the most valuable pieces of which the renowned art collector intended to bequeath to Wawel. Unfortunately, even though it had been given widespread publicity, the donation of Helena Dąbczańska collection was never realized, the assemblage dispersed enriching, among others, the collections of the museums in Lvov, Cracow, Poznań and Tarnopol. Two fans of the collection were gifted in 1922 to the National Museum in Cracow.

We do not know the exact origin of the fans which were handed down to Poznań. Dąbczańska must have gathered her collection while visiting manor houses in eastern Galicia. She established a kind of a private museum in her Lvovian villa, a meeting place for the town elite. Moreover, she organized art exhibitions in Lvov.

The assemblage of fans in question includes artifacts from 1770–1880. It is dominated by European objects, the majority of which constitute the folding, pleated fan type, while the remaining few represent a stick type fan also called brise, a segment type and a feather fan. The oldest artifacts are painted in gouache whereas the later fans from 1840–1880 are often decorated with printed ornamentation, coloured in gouache by hand.

The assemblage also comprises exhibits made of silk gauze embroidered with sequins. The sticks of these fans are usually made of ivory, tortoiseshell, mother-of-pearl or sandal wood. These beautiful but much too fragile female fashion accessories are kept in ‘typical' boxes sheathed in patterned silk textile, or in exotic containers made of *papier mache* and lacquer – Persian cases called *qalamdan*.

Contrary to the western European collections fan gathering in Poland at the turn of 19th century was not popular. In the Poznań Museum Dąbczańska assemblage constitutes the core of the 67 fan collection. Unfortunately, due to the poor advance of research into the issue, an attempt to confront this unique collection (considering its incredible ‘Wawel' history) with other Polish assemblages is not possible.

(translated by Maria Wierkiewicz)

Teresa Michałowska-Barłóg

WACHLARZE Z KOLEKCJI HELENY DĄBCZAŃSKIEJ W ZBIORACH MUZEUM NARODOWEGO W POZNANIU

tekst: s. 501–505



1. Wachlarz składany, plisowany, z pokryciem z welinu, malowany gwaszem: medaliony z wedutami rzymskimi – Łuk Septymiusza Sewera, Panteon, termy Karakalli – rozdzielone groteskami. Stelaż szkieletowy z kości słoniowej, wycinanej, inkrustowanej folią metalową. Włochy, ok. 1790. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V. 268



2. Wachlarz składany z pokryciem z gazy jedwabnej, naszywany złotymi cekinami. Stelaż z kości słoniowej, wycinanej ażurowo (po konserwacji), Francja, ok. 1805–1830. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V. 278



3. Wachlarz segmentowy z morowanego rypsu wycinanego w kształcie ptasich piór, malowanego gwaszem. Stelaż z kości słoniowej, inkrustowanej folią metalową (po konserwacji). Europa, ok. 1840–1860. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V. 295



4. Wachlarz składany, plisowany, z pokryciem papierowym, „ślubny", ze sceną *Apollo grający na lirze, dekorowany przez nimfy wieńcem różanym.* Litografia podmalowana gwaszem, stelaż z perłowca, Europa, ok. 1840–1860. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V.298.



5. Wachlarz dwustronny (awers) składany, plisowany, pokrycie papierowe, drukowane, podmalowane gwaszem, z przedstawieniem postaci w strojach orientalnych na tle Hagia Sofia, wokół motyw akantu i ptaków. Stelaż szkieletowy z kości słoniowej, inkrustowanej złoconą folią (po konserwacji). Europa, ok. 1850–1870. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V. 293



6. Wachlarz dwustronny (rewers – por. il. 4), zdobiony złotą winietą z barwnym medalionem ze sceną rodzajową, obok znak własnościowy (po konserwacji). Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw, MNP V. 293



7. Wachlarz składany, plisowany, z pokryciem papierowym, z litografią podmalowaną gwaszem, ze sceną walki byków. Stelaż z drewna sandałowego, z ozdobnym ażurem (po konserwacji). Hiszpania, ok. 1880. Muzeum Narodowe w Poznaniu, nr inw. MNP V. 302

WILLA SPISSÓW PROJEKTU ADOLFA SZYSZKO-BOHUSZA W KRAKOWIE-PRZEGORZAŁACH

Przegorzały to dawna wieś podkrakowska położona na lewym brzegu Wisły, na południowym skraju Wyżyny Krakowskiej, na trasie tzw. szlaku śląskiego[1]. W czasie okupacji hitlerowskiej, z dniem 1 czerwca 1941 r., wieś została włączona do miasta jako XXXI dzielnica katastralna i odtąd, do końca okupacji, nosiła nazwę Wartenberg[2]. Obecnie Przegorzały leżą w obrębie VII dzielnicy Zwierzyniec.

Mieszkańcy Przegorzał trudnili się z dawien dawna rolnictwem, ogrodnictwem, pracowali też jako murarze, rzemieślnicy, niewykwalifikowani robotnicy, drobni urzędnicy. Do dziś całkiem nie zaginęła tradycja dostarczania na place targowe Krakowa płodów rolnych i ogrodniczych, szczególnie owoców i kwiatów. Dawna nazwa łąki w pobliżu przystanków autobusowych – Pastwisko – przypomina, iż wypasano tu bydło. Jeszcze z początkiem lat sześćdziesiątych słychać było, w południe i wieczorem, głos pasterza: „kroowy idooo", a ze stada poszczególne sztuki wchodziły do swej zagrody. Do lat osiemdziesiątych, po żniwach, na skraju pastwiska ustawiano młockarnię.

Dla swego malowniczego położenia na skraju Lasu Wolskiego i dogodnego dojazdu do miasta, Przegorzały stanowiły atrakcyjne miejsce dla budownictwa willowego. Na Przegorzalskich Skałkach, 70 m nad poziomem Wisły, powstała reprezentacyjna willa Adolfa Szyszko-Bohusza, zrealizowana wg projektu własnego z 1925 r. „w stylu neoromantycznego modernizmu", znana jako Baszta, Odyniec, Belweder, zwana przez właściciela *zameczkiem*, a przez przegorzalan do dziś *willą*[3]. Szyszko-Bohusz (1883–1948) był cenionym, wszechstronnym projektantem, przetwarzającym wartości architektury historycznej na język współczesnych form, otwartym na nowe kierunki, wypowiadającym się twórczo „zarówno w nurtach akademickiego klasycyzmu, historyzmu, jak i modernizmu"[4]. Dla Przegorzał Szyszko-Bohusz zaprojektował dwie, zrealizowane wille (własną i Spissów) oraz

[1] Pierwotnie wieś należała do klasztoru norbertanek. O historii Przegorzał zob. [Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie] *Przegorzały,* [w:] *Krakowski Zespół Miejski, 3, Monografie Miejscowości* (*skrócone*), Nr 47/XXXI, oprac. L. Danilczyk, M. Kasprzyk, B. Wojnar, M.M. Kornecki, Kraków 1983, s. 3; [Kancelaria parafialna w Przegorzałach] J.L. Kontkowski SJ, *Historia kaplicy w Krakowie – Przegorzałach z okazji 25–lecia założenia parafii w Przegorzałach (1950–1975)*, mpis powiel., Kraków 1975, (zwł. *Szkic do historii Przegorzał,* s. 39–43).

[2] T. Wroński, *Kronika okupowanego Krakowa,* Kraków 1974, s. 156.

[3] Data ukończenia budowy podawana jest różnie; wg tablicy umieszczonej na ścianie willi nastąpiło to w 1928 r.; wykończenie trwało do 1939 r.

[4] D. Konarzewski, *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle i jego miejsce w prowadzonej przez wojewodę Michała Grażyńskiego polityce rozwoju regionu. Próba rekonstrukcji treści ideowych śląskiej rezydencji Głowy Państwa*, „Rocznik Wiślański", 1, 2009, s. 65. Na temat Szyszko-Bohusza m.in. [Biblioteka Jagiellońska, rkps. sygn. Dokt. 79/73] M. Borusiewicz-Lisowska, *Działalność architektoniczna Adolfa Szyszko-Bohusza na tle epoki,* Rozprawa doktorska pod kierunkiem Alfreda Majewskiego, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Politechniki Krakowskiej, Kraków 1973; eadem, *Nurty twórczości architektonicznej Adolfa Szyszko-Bohusza,* „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury", 11, 1977, s. 131–137; eadem, *W setną rocznice urodzin Adolfa Szyszko-Bohusza – tendencje modernistyczne w twórczości,* „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury", 19, 1985, s. 199–205; P.M. Stępień, *Wawel w projektach Adolfa Szyszko-Bohusza,* „Spotkania z Zabytkami", 2008, nr 5, s. 3–7; A. Gaczoł, *Adolf Szyszko-Bohusz,* [w:] *Słownik biograficzny konserwatorów zabytków,* 2, red. H. Kondziela, H. Krzyżanowska, Poznań 2006; B. Zbroja, K. Myślik, *Nieznany portret Krakowa,* Kraków 2010, rozdział: *Willa „Odyniec" Adolfa Szyszko-Bohusza.*

dwie niezrealizowane: dla prof. Szczęsnego Kowarskiego[5] i drugą willę własną (parterowy „domek" modernistyczny, 1944)[6].

W przedwojennym Krakowie *zameczek* Szyszko-Bohusza wzbudzał dużą ciekawość, mówiło się o nim w mieście. Wiele zainteresowanych osób przyjeżdżało oglądać tę niezwykłą budowlę, położoną gdzieś za miastem, wysoko na skale. Oryginalność willi zachwyciła również Spissów, którzy zaangażowali Szyszko-Bohusza jako projektanta swego wymarzonego domu.

Wybór Przegorzał przez Spissów również nie był przypadkowy, mieli tu bowiem dom Burtanowie. Przemysłowiec Stanisław Burtan – główny akcjonariusz Fabryki Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie, poseł na sejm II Rzeczypospolitej – był żonaty z Anielą Satalecką, cioteczną siostrą Marii Spissowej. Ojciec Anieli, Wincenty, właściciel znanej masarni przy ul. Floriańskiej, ok. 1903–1905 zakupił niewielki dom z końca XIX w., przebudowany następnie przez Burtanów w latach trzydziestych na obszerną podmiejską willę[7].

W domowym archiwum Spissów znajduje się kopia aktu budowy domu, z oryginału umieszczonego w gałce na wieżyczce, poświadczająca związki i inspiracje rodzinne (pisownia oryginalna): „Roku Pańskiego tysiącznego dziewięćsetnego trzydziestego, a od wskrzeszenia Państwa Polskiego – dwunastego, inż. roln. Ludwik Spiss i Dr med. Marja z Jugendfeinów Spissowa dom ten wybudowali. Dom projektował Rektor Dr Adolf Szyszko Bohusz i architekt Józef Nowak. Budowę prowadził architekt Józef Nowak. Myśl wybudowania domu na tem miejscu pochodziła od krewnych naszych i przyjaciół: posła na trzeci Sejm Rzplitej Stanisława Burtana i Anieli z Sataleckich Burtanowej".

Dr medycyny Maria Spissowa zakupiła w 1929 r. od gminy w Przegorzałach parcelę o powierzchni ponad 1 ha (10910 m²)[8], będącą w użytkowaniu szkoły, pełną wertepów i śladów po okopach z czasów I wojny światowej. Pozwolenie na budowę[9] zostało wydane przez zarząd gminy 5 lipca 1930 r.[10] W domowym archiwum Spissów znajduje się szereg dokumentów poświadczających etapy powstawania willi mającej spełniać funkcje całorocznego domu rodziny. Przede wszystkim to zespół rysunków projektowych (jedenaście rysunków – kopii, w oprawie introligatorskiej) zatytułowany: ***Projekt willi J.W.P L. i M. Spisów*** [sic!] ***w Przegorzałach,*** datowany „27/6 1930", opatrzony pieczątką: „Prof. Dr. A.Szyszko-Bohusz autoryz. inż. architektury i budownictwa" i sygnowany przez autora (il. 1–3). Na odwrocie drugiego, nieoprawnego egzemplarza tego projektu budowlanego czytamy „Przegorzały dnia 5 /7 1930, [podpisali]: Naczelnik gminy Sas Stanisław, sekre-

[5] Kraków, Archiwum Państwowe, Oddział V, sygn. Sz-Boh.: *Spuścizna prof. Adolfa Szyszko-Bohusza,* nr zespołu 651 zawiera: projekt willi Kowarskiego, (wg wykazu) nr 187 (zob. „Architekt", 22, 1929, z. 6–7); willi własnej nr 189, 190, 191 192 (zob. „Architekt", 1929, z. 6–7); willi Spissów nr 188.

[6] *Spuścizna*..., wg wykazu nr: 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 185.

[7] Wg informacji Anny Husarskiej z lipca 2010.

[8] Archiwum domowe rodziny Spissów (dalej jako: Arch.Dom.), *Akt notarjalny* sporządzony w kancelarii notarialnej dr Ludwika Midowicza w Krakowie dn. 2 IX 1929, (wielkość parceli określona tu jako „jeden mórg i 1.407 sążni"), mpis.

[9] Na parceli o nowym numerze hipotecznym L. 199 gminy katastralnej Przegorzały.

[10] Arch.Dom., Pismo Naczelnika gminy Stanisława Sasa i Stanisława Polka, rzeczoznawcy do dr Marii Spissowej, 5 VII 1930.

tarz Wolak", obok okrągła pieczątka: „Gmina", w otoku „Zwierzchność Przegorzały". Projekt zawiera rysunki czterech elewacji (il. 1–2, pomylone podpisy: fasada wschodnia podpisana jako zachodnia i odwrotnie – A.S.), plany wszystkich kondygnacji (parter – il. 3), rzut więźby dachu, przekrój pionowy budynku w skali 1:100, sytuację w skali 1:1 000. Różnice między projektem a realizacją dotyczą głównie ilości i wielkości niektórych okien, ich podziałów, kształtu bramy garażowej, zrezygnowano też z kamiennych tralek na tarasie i balkonie.

Według umowy między architektem Józefem Nowakiem, asystentem prof. Szyszko-Bohusza w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a Ludwikiem Spissem, ten pierwszy zobowiązał się oddać budowę w stanie surowym w terminie trzech miesięcy od daty wykopania fundamentów, postępując według planów podpisanych przez Szyszko-Bohusza dnia 26 lipca 1930 i kosztorysu na ogólną kwotę 54 443,79 zł. W kosztorysie mieściło się też honorarium Nowaka w wysokości 2 000 zł., nadto miał otrzymać 1 000 zł „za pomoc w kierownictwie" (do niego należała organizacja pracy), a Szyszko-Bohusz 1 000 zł „za kierownictwo"[11].

Willa posadowiona jest na stoku wzgórza Pustelnik wzdłuż osi północ–południe, na skraju Lasu Wolskiego, posiada rozległy widok na wznoszące się w oddali wzgórza, a przy sprzyjającej pogodzie, na Tatry. Jednopiętrowy budynek z użytkowym poddaszem, na planie zbliżonym do kwadratu, posiada ryzalit od północy i ośmioboczną wieżyczkę w południowo-wschodnim narożu[12] – na proponowane pierwotnie przez Szyszko-Bohusza cztery wieżyczki Ludwik Spiss stanowczo się nie zgodził. Elewacje o różnej ilości osi, z tarasem na parterze i balkonem na piętrze. Wejście schodami, od strony wschodniej ryzalitu, w którym umieszczona też część klatki schodowej z dużymi oknami (na wyraźne życzenie dr Spissowej architekt zmienił projekt przewidujący małe okna – w efekcie jest jasno, ale i zimno), brama do garażu w elewacji wschodniej. Namiotowy dach na więźbie sosnowej, pokryty ciemnoczerwoną, oryginalną dachówką-karpiówką. W połaciach pulpitowe daszki nad okienkami poddasza. Na elewacji wschodniej, nad schodami wejściowymi, rynna zakończona daleko wysuniętym rzygaczem z blachy mosiężnej w formie smoka („smok od Willmana"). Wieżyczka nakryta ostrosłupowym dachem z chorągiewką z datą „1930".

Willę, częściowo osadzoną w skale, o żelbetowej konstrukcji (filary, stropy), zbudowano z cegły „nowego formatu" z cegielni Finkelsteina w Krakowie przy ul. ks. Józefa Poniatowskiego, mury bankietowe i piwniczne z wapienia łamanego (uwaga w kosztorysie: „Wszystkie roboty mają być wykonane z wapienia miejscowego"). Północny ryzalit „z cegły wiśniowej, podwójnie prasowanej". Budynek oblicowany ciosami kamienia wapiennego w swobodnym układzie, na zaprawie wapienno–cementowej (cement „od Braci Liban"); żelbetowe: schody, taras, balkon, filary międzyokienne na wieżyczce obłożone okładziną ze sztucznego kamienia (mieszanina cementu, piasku i drobnego grysu z wapienia) obro-

[11] Arch.Dom., „Umowa zawarta między p. Józefem Nowakiem jako architektem i wykonawcą a p. Ludwikiem Spissem jako właścicielem, dotycząca budowy willi w Przegorzałach systemem gospodarczym, Kraków, 3 VII 1930", mpis, podpis nieczytelny. Tamże, „Kosztorys na budowę willi WP. Inż. Spissa w Przegorzałach (Stan surowy), W Krakowie, dnia 25. czerwca 1930 r.", mpis, podpis nieczytelny (ten sam co w Umowie). Kosztorys na kwotę 54,638 zł 47 gr nie uwzględnia honorarium dla J. Nowaka. Z pisma do Ludwika Spissa z 9 XII 1930, wynika, że oszczędności przy budowie wyniosły 3 896 zł. Pojawia się tu nazwisko podmajstrzego A. Niemca (imię nieznane). Nie wiadomo natomiast ile dokładnie wyniosło honorarium Szyszko-Bohusza za sam projekt, nie zachowała się ani umowa, ani żadne pokwitowanie.

[12] [Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie], *Willa Spissów.* Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, oprac. Marek Grabski, 2000; *Przegorzały...*

bioną po kamieniarsku. Podobnie opracowane węgary i nadproża otworów okiennych i drzwiowych. Okna na parterze i piętrze zespolone, tzw. szwedzkie, o dużych taflach szklanych; w wieżyczce w układzie pasowym. Stylowa brama do garażu, dwuskrzydłowa, półkoliście zwieńczona (projektant podobno pragnął nawiązać do skrzydeł husarskich) wykonana z drewna dębowego, górą oszklona, zakratowana i wzmocniona metalowymi listwami z ozdobnymi guzami; podobnie jak prostokątne drzwi wejściowe, drzwi do przyziemia i pod tarasem. Zastosowane gałki przypominają kształtem uchwyty w drzwiach zamku wawelskiego. Metalowe poręcze balkonu na piętrze nawiązują zaś do relingów okrętowych.

Otoczenie domu wybrukowane kamieniami wapiennymi przez brukarza Strychalskiego, dopełniało idei estetycznej projektanta, który widział biały dom z czerwonym dachem opasany jasnym brukiem, na tle zieleni ogrodu i lasu na dalszym planie.

Józef A. Mrozek pisał: „Willa Spissów w Przegorzałach zbliżona jest zarówno w planie jak i w bryle do domu prof. Kowarskiego, ma jednak daleko więcej detalu ***średniowiecznego***, takiego jak: ośmioboczna wieża w narożu, zamknięte łukiem wejście do garażu, daleko wysunięty rzygacz (…), okucia itp. (…) Taras, narożnikowa loggia na 1 p., duże prostokątne okna, dość swobodny plan i prosta bryła to elementy architektury „nowoczesnej". Przejęte niewątpliwie od awangardy nie wykraczają w zasadzie poza pewne uproszczenia brył i dość naturalny funkcjonalizm"[13]. Dominik Konarzewski stwierdził, że willa Spissów stylistycznie najbliższa pozostaje Zamkowi Prezydenta w Wiśle[14], zaś Zbigniew Beiersdorf zauważył, że trzy wille przegorzalskie „są modernistycznymi wariacjami na temat historycznej wieży mieszkalno-obronnej"[15].

W przyziemiu znajduje się garaż, dawne mieszkanie szofera, „lodownia" (spiżarnia), kotłownia z boksem na koks i piwnica na węgiel. Powierzchnia mieszkalna całości wynosi ok. 290 m^2. Na parterze mieści się „gabinet" (dawniej lekarski), południowa jadalnia z wyjściem na taras oraz salon. Oszklone drzwi na taras przysłania dwuskrzydłowa żelazna krata projektu Szyszko-Bohusza, z wiązanymi monogramami właścicieli („LS" i „MS"). Jadalnię od salonu oddziela pluszowa kotara. W salonie, w wieżyczce półkolista wnęka (właściwie: loggia) z pięcioma dużymi oknami (powtórzona na wszystkich kondygnacjach). Ściany pokojów pokryto papierowymi tapetami o jedwabistej fakturze (oryginalne - austriackie, zakupione w Krakowie): srebrzystymi w jadalni i salonie, złotymi w gabinecie. Parapety i półki nad kaloryferami są marmurowe. Ponadto na parterze umieszczono kuchnię połączoną pokoikiem kredensowym (wbudowane kredensy) z jadalnią oraz spiżarnię. Na piętrze „pokój Pani" i „pokój Pana", między nimi wnęka z podwójnymi drzwiami i wbudowanymi szafami. Z pokoi tych można wyjść na balkon, a z „pokoju Pana" – do łazienki, dostępnej też z klatki schodowej. Wschodni pokój gościnny posiada oryginalną umywalkę

[13] J.A. Mrozek, *Tradycja i awangarda, w twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza (na przykładzie wybranej grupy obiektów)*, [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 1979,* Warszawa 1981, s. 283–284.

[14] Konarzewski, op. cit., s. 66.

[15] Z. Beiersdorf, *Krakowskie wille i rezydencje podmiejskie XIX i XX wieku,* [w:] *Pałace i wille podmiejskie Krakowa. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Materiały z sesji naukowej odbytej 24 kwietnia 2004 roku,* Kraków 2007, s. 63.

wraz z armaturą; zachodni pokoik „dla służby", też z umywalką, w latach osiemdziesiątych XX w. zaadaptowano na kuchnię. Na poddaszu jeden z pokoi, niegdyś garderoba, obecnie zwany jest przez domowników „graciarnią"; obok pomieszczenie dawnej pralni, pierwotnie planowanej pod tarasem.

Instalację wodną i grzewczą (kaloryfery) wykonała krakowska firma Henryka Willmanna[16]. Na każdej kondygnacji znajdowała się toaleta, ale tylko na piętrze – łazienka z wanną z epoki, zainstalowaną w 1933 r. Pierwotnie opalano dom koksem, od 1972 r. – gazem ziemnym.

Parkiety dębowe układali bracia Szczypczykowie. Wszystkie drzwi (jednoskrzydłowe, na parterze i piętrze fornirowane, pozostałe płycinowe, lakierowane na biało) i większość framug okiennych pozostały niezmienione. W oknach brak firanek, których nie uznawała pierwsza pani domu, zamiast nich używano pluszowych kotar, brązowych lub szarych, w „pokoju Pani" – szafirowych). Na żelbetowych schodach klatki schodowej ułożono dębową okładzinę stopni, z tego materiału wykonano też balustradę o prostopadłościennych tralkach. Ściany przy schodach ozdobiono wełnianymi kilimkami w barwne, kwiatowe wzory, zamówionymi „pod wymiar" w pracowni „Grot" (Wandy Grottowej) w Krakowie. Zachowały się oryginalne wiszące lampy, a w ścianach – kilka oryginalnych elektrycznych wyłączników, gniazdek i przycisków wzywających służbę. Te ostatnie, od dawna nie używane, zostały skasowane około 1970 r., aby umożliwić instalację dzwonków elektrycznych na każdym piętrze. Poprzednio jedynie dzwonek w kuchni informował służbę o nadejściu gości. W ścianie salonu, obok kaloryfera, tkwi tuba głosowa przysłonięta zatyczką, służąca niegdyś do porozumiewania się z szoferem mieszkającym w przyziemiu.

Szyszko-Bohusz nie zaprojektował ani wyposażenia willi, ani założenia ogrodowego. Zachowane do dziś meble – komplet jadalniany i przeszklona szafa biblioteczna w „gabinecie", zostały zamówione do nowego domu w krakowskiej pracowni meblarskiej na Grzegórzkach. Projekt ozdobno-użytkowego ogrodu, opadającego tarasami do drogi, został zrealizowany z pewnymi kompozycyjnymi zmianami[17]. Zakupów roślin dokonywano w krakowskiej firmie ogrodniczej Freege´ego. Pośrodku trawnika od strony wschodniej (zamiast kwater z różami) zasadzono magnolię, do dziś pięknie kwitnącą, w jego rogach cztery srebrne świerki „płaczące". Dom od strony wschodniej i południowej okalają strzeliste górskie świerki. Oprócz kilku odmian bzów i innych ozdobnych krzewów, w ogrodzie rośnie dużo dorodnych jaśminów (niektóre wysokości drzewa), z których jedną szczepkę o zapachu truskawkowym prof. Władysław Szafer zabrał w latach pięćdziesiątych XX w. do krakowskiego Ogrodu Botanicznego. Z dwóch alei obsadzonych lipami jedna prowadzi do domu, druga służy spacerom. Planowane pierwotnie otoczenie posesji murem i założenie basenu w ogrodzie nie zostało zrealizowane[18]; jedynie płot sztachetowy z czasem zastąpio-

[16] Arch.Dom., „Projekt centralnego ogrzewania wodnego oraz plan instalacji wodociągowej w willi WPana inz Ludwika Spissa w Przegorzałach (1:100)", pieczątka: „Henryk Willmann zakład techn.instalacyjny dla urządzeń wodociągowych, gazowych i centralnych ogrzewań, Kraków ul. Jagiellońska l. 6", dat. „w Krakowie w marcu 1931 r.", podpis odręczny.

[17] Arch.Dom., „Plan roboczy Ogrodu ozdobno-użytkowego przy willi J.W.P. Spissa w Przegorzałach", skala 1:250, podpis nieczytelny [Gauze]; dat. 30 V 1931, rys. na kartonie; por. zapis w zeszycie wydatków domowych, 1 VII 1931: „Dyr. Gauze za plan ogrodu 700" (zł).

[18] W 1970 r. część ogrodu sprzedano.

no metalową siatką, brama wjazdowa i furta, są jak dawniej, drewniane.

Komunikację z miastem zapewniał konny powozik zakupiony w Morawicy od Weingrüna za 1 250 zł[19], a później auto, które – mimo tego, iż niesprawne – zarekwirowali sowieccy żołnierze.

Właściciele willi, wraz z narodzonym w 1935 r. synem, Ludwikiem Juliuszem, jedynym ich dzieckiem, pięć lat cieszyli się spokojem w wymarzonym domu. Nam wydaje się on przestronny, ale matka dr Spissowej, kiedy urodził się wnuk, z troską pytała: „Ale gdzie się Luduś podzieje?".

Na zbliżającą się wojnę przygotowywano zapasy. Ich pozostałości przetrwały dziesięciolecia. Przed kilkunastu laty, w piwnicy pod stosem węgla, odkryliśmy schowane „na czarną godzinę" dziesięć słojów weka z szynką i smalcem, z wyglądu wciąż bardzo apetyczne. Nie otwarte, stoją do dziś w „lodowni"[20].

W czasie wojny Spissowie pomagali finansowo ubogim mieszkańcom wsi, rodzinom profesorów uwięzionych w Sonderaktion Krakau (m.in. Brożkom, Moszewom, Henrykowi Batowskiemu) oraz znajomym Żydom w obozie płaszowskim[21]. Po upadku powstania warszawskiego, do marca 1945 r., w Przegorzałach na zaproszenie Spissów mieszkał z żoną i córką Adam Wrzosek (1875–1965), profesor Uniwersytetu Poznańskiego, lekarz i antropolog. Umilał domownikom życie gawędami na tematy naukowe, a kucharkę, kiedy prosiła do stołu, niezmiennie pouczał: „Nie mówi się kolacja, tylko wieczerza". Również w tym czasie u Spissów znalazł schronienie znajomy sprzed wojny, inż. Władysław Domański (1889–1975) z żoną, w lipcu 1945 r. mianowany naczelnym dyrektorem Fabryki Zieleniewskiego w Krakowie, człowiek zasłużony dla odbudowy polskiego przemysłu po II wojnie światowej, profesor Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie. Częstymi gośćmi bywali: Walery Goetel (1889–1972), geolog, ekolog, profesor i wieloletni rektor Akademii Górniczej, następnie Akademii Górniczo-Hutniczej oraz Henryk Batowski (1907–1999), historyk i slawista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rodzinne kontakty utrzymywano z zamieszkującymi po sąsiedzku Burtanami, z ich córką Heleną, a później i jej mężem, Romanem Husarskim – rzeźbiarzami i ceramikami. Również w czasie wojny miłe, sąsiedzkie kontakty nawiązały się między Spissami a Pytlińskimi – moimi rodzicami, wysiedlonymi z mieszkania w Krakowie wiosną 1943 r. Będąc nauczycielami, rodzice objęli domową nauką Ludka Spissa, jak się po latach okazało, mego męża. Kiedy żołnierze radzieccy zajęli szkołę, w której rodzice mieli mieszkanie służbowe, właśnie w domu Spissów znalazła schronienie moja mama z córkami.

Podczas okupacji willa pozostała do osobistej dyspozycji Gubernatora Generalnej Guberni[22]; tym samym w posiadanie objęli ją niemieccy oficerowie. Właścicielom pozostawiono trzy pokoje bez wstępu do jadalni i na taras, ale szczęśliwie uniknęli grożącego im początkowo wykwaterowania. Największa grozę przeżyli mieszkańcy 28 lipca 1943 r.,

[19] Arch.Dom., Zeszyt wydatków domowych, zapis pod datą 22 II 1934.

[20] A. Spiss, *„Starożytne" konserwy,* „Spotkania z Zabytkami", 1997, nr 9, s. 28.

[21] Arch.Dom., liczne kwity potwierdzające odbiór pieniędzy i darów rzeczowych, listy z podziękowaniami.

[22] Arch.Dom., *Bescheinigung* (zaświadczenie) wydane przez Generalgouvernement Distrikt Krakau. Der Stadthauptmann der Stadt Krakau. Wohnungsamt, 13 VIII 1942.

w czasie pacyfikacji Przegorzał – m.in. Ludwik Spiss i mój ojciec byli zakładnikami – która, na szczęście, skończyła się bez tragicznych konsekwencji. Mały syn Spissów wzrastał w patriotycznej atmosferze, ale czasem spotykał się z niemieckimi chłopcami mieszkającymi chwilowo we wsi, którzy szukali towarzystwa do zabawy. O swej duchowej rozterce z tego powodu tak pisał w liście do taty: „Kocham (…) moją ojczyznę. (…) To nic nie szkodzi, że ja tak bawię się z Niemcami (…) I tak ja w duszy czuję, ze oni są moimi najgorszymi wrogami". Wieczorem 15 stycznia 1945 r. przyszedł rozkaz natychmiastowej ewakuacji wojska. Dwa dni później ostatni, niewielki oddział niemiecki uciekał przez Przegorzały – na piecu w kuchni została po nich parująca jajecznica przygotowana dla dowódców.

Rodzina, która wzniosła dom, na stałe związała się z tym miejscem, m.in. służąc pomocą okolicznym mieszkańcom. Maria Spissowa (1895–1982), doktor wszech nauk lekarskich (od 1922), habilitowała się na Uniwersytecie Poznańskim, wykorzystując m.in. swe badania nad poziomem życie mieszkańców Przegorzał. W latach 1946–1969 kierowała Przychodnią (Punkt Lekarski) w Przegorzałach, na którą przeznaczyła dwa pokoje willi. Wspominana przez pacjentów jako znakomita lekarka, zasłużyła się w staraniach o polepszenie warunków higienicznych i sanitarnych Przegorzał oraz sąsiednich Bielan. W dużej mierze dzięki przygotowanej przez nią solidnej dokumentacji lekarskiej, w latach pięćdziesiątych XX w. wzniesiono na Bielanach dom dla robotników Wodociągów, a na Olszy blok dla pracowników dawnej Fabryki Zieleniewskiego[23]. Prof. Szyszko-Bohusz, jako dziekan Wydziału Architektury Akademii Górniczej (1945–1948), zaproponował jej wykłady z higieny miast i osiedli, które prowadziła w latach 1947–1952[24].

W 1952 r., do kaplicy parafialnej w erygowanej 16 kwietnia 1950 r.[25] parafii p.w. Chrystusa Króla[26], Maria Spissowa ofiarowała olejny obraz zakupiony przez jej matkę w 1902 r. w pracowni Józefa Unierzyskiego (niedatowany), przedstawiający tułacza, któremu objawia się Chrystus. W latach siedemdziesiątych, z powodu radykalnej zmiany wystroju kaplicy, dla obrazu zabrakło miejsca w ołtarzu głównym.

W 1922 r. poślubiła inż. rolnika Ludwika Spissa (1889–1949), przemysłowca. Posiadał on polski patent na wyrób drożdży winnych w stanie suchym oraz trwałym, a jego firma „Ludwik Spiss & Edward Wasung" oferowała aparaturę i przyrządy do wyrobu win. Wytwórnia istniała w latach 1923–1952; m.in. hodując w laboratorium mykologicznym drożdże winne „Vinum". Spiss zaangażował się niezwykle w propagowanie domowego wyrobu win wygłaszając radiowe pogadanki i odczyty objazdowe, publikując, wciąż cieszące się niesłabnącym powodzeniem, poradniki z recepturami na domowe wina[27]. Z końcem lat

[23] Wyniki swych badań ogłosiła w książce będącej pracą habilitacyjną: *Wieś podmiejska jako istotny czynnik rozwoju urbanistyki. Studium higieniczne,* „Prace Komisji Lekarskiej", 6, 1948, z. 3. Podnosiła tu ideę i konieczność współpracy urbanistów i higienistów „w celu zapewnienia organizmowi miejskiemu właściwej linii rozwoju".

[24] A.A. Zięba, *Spiss Ludwik, Spiss Maria,* [w:] *Polski Słownik Biograficzny,* 41, Warszawa–Kraków 2002, s. 123–124.

[25] Kontkowski, op. cit., s. 37, 44.

[26] Dotąd wieś należała do parafii Najświętszego Salwatora na Zwierzyńcu (1254–1950). Nowa parafia obejmowała Przegorzały i Bielany.

[27] Wielokrotnie wydawany, także tłumaczony na niemiecki, poradnik (do 1939 ukazały się 24 wydania, ze zmianami w tytule): L. Spiss, *Najnowsze sposoby wyrobu win w domu.* W jednej z książek zapisał: „Smutny byłby los winiarza, gdyby ocenę swego wina powierzył wyłącznie chemikowi...".

trzydziestych Ludwik Spiss poszerzył swą działalność gospodarczą angażując się w handel drzewny w Krakowie oraz produkcję maszyn rolniczych; został też przedstawicielem firm działających na podobnych polach. Był też członkiem Rady Nadzorczej Spółki Aukcyjnej Fabryki Porcelany w Ćmielowie, od 1936 r. pełnomocnikiem Stanisława Burtana, cieszącym się jego najwyższym zaufaniem[28].

Od czasów wybudowania nie zmieniła się bryła i wystrój architektoniczny willi. Dom pozostaje w rękach rodziny, zamieszkiwany nieprzerwanie od czerwca 1934 r. Stanowi obecnie własność Ludwika Spissa ożenionego z Anną Pytlińską i ich córek: Magdaleny i Marii. Wraz z otaczającym ją ogrodem willa została wpisana do rejestru zabytków województwa krakowskiego pod numerem A-832 jako „cenny przykład zabytkowej zabudowy willowej na obrzeżach Krakowa”[29].

[28] Zięba, op. cit., s. 123. Arch.Dom., „*Pełnomocnictwo* dla Ludwika Spissa w Krakowie, Akt notarialny wystawiony przez notariusza Emila Stąpora w Krakowie, w dniu 22 I 1936”, mpis; wspomnienia syna, Ludwika Spissa.

[29] Arch.Dom., Pismo Urzędu m. Krakowa, Wydział Ochrony Zabytków, Wojewódzki Konserwator Zabytków, L. dz. OZ IV/94/89, 27 XI 1989.

The Spiss Family House in Kraków-Przegorzały, designed by Adolf Szyszko-Bohusz
(Summary)

The house of Ludwik and Maria Spiss designed by Adolf Szyszko-Bohusz (1883– 1948) in 1930 was built in the same year in Przegorzały, which was at the time outside the administrative borders of Kraków. The designer was a well-known architect, restorer and professor at the Kraków Academy of Fine Arts and the Jagiellonian University; he was also involved in the restoration of Wawel Royal Castle. In Przegorzały he had a house designed by himself in "neo-romantic, modernist" style and it was this that inspired the Spiss family to commission their own original abode.

The Spiss family house, modernist with "medieval" details, surrounded by a garden of park-like character, is located on an incline, on the edge of a forest. It is a single-storey building with a usable attic, a turret in the corner, made of brick with cut limestone facing, and a high hipped roof covered with roof-tiles. The house has been inhabited since 1934, it has not been remodelled and has remained in the possession of the same family. What has been preserved is not simply the structure of the building but also the original roof-tiles, a waterspout in the form of a dragon, woodwork and partially furnishings and wallpapers. It has been listed in the heritage register since 1989.

(Translated by Klara Laudańska)

Anna Spiss

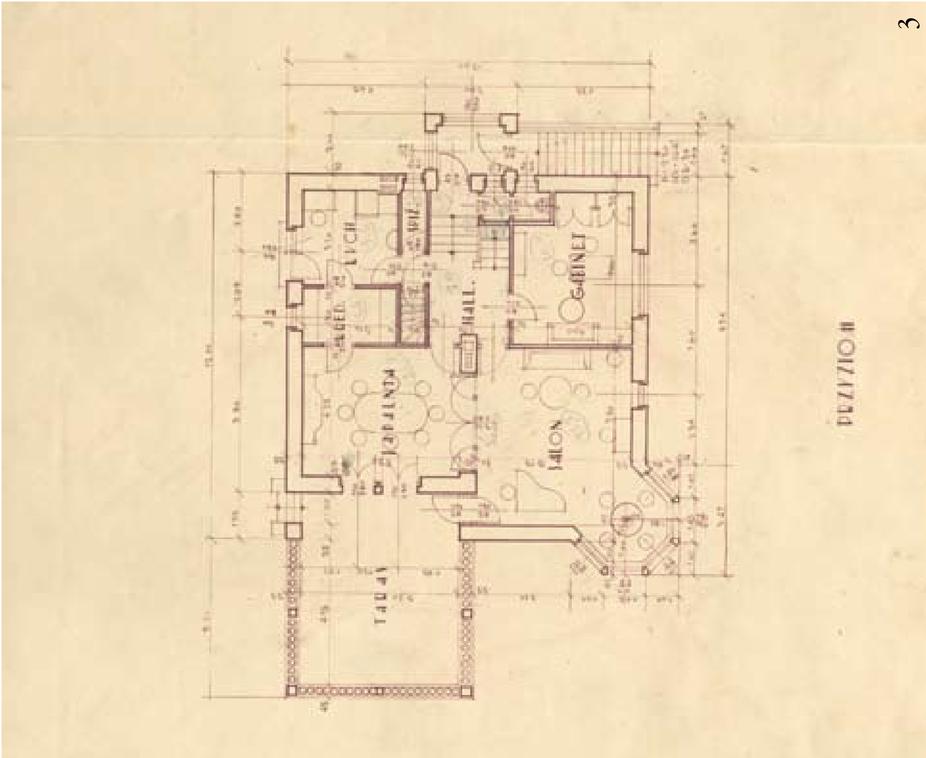
WILLA SPISSÓW PROJEKTU ADOLFA SZYSZKO-BOHUSZA W KRAKOWIE-PRZEGORZAŁACH

tekst: s. 507–515

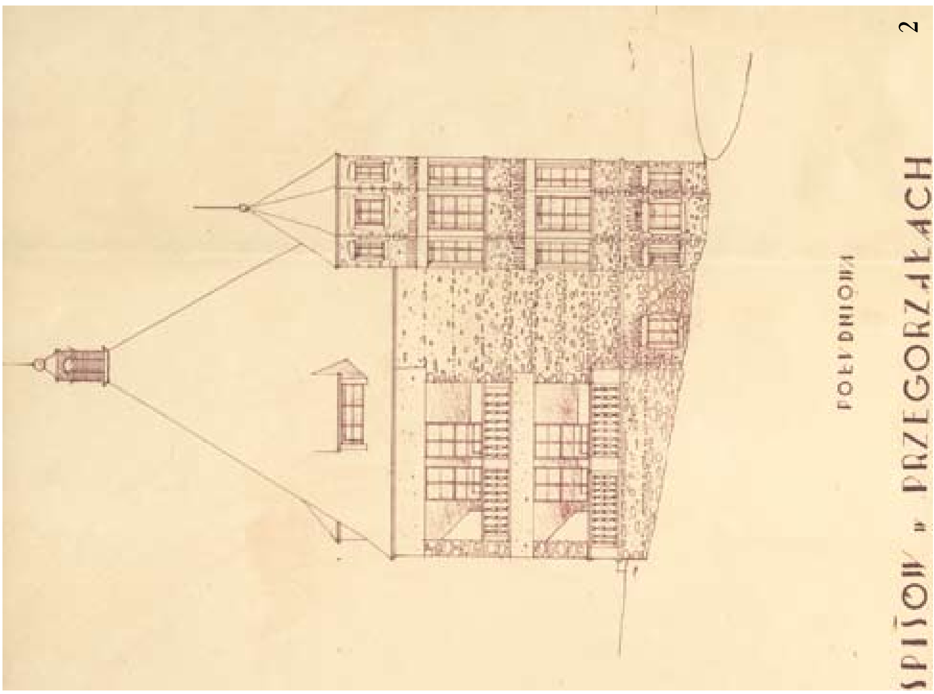


1

Projekt willi J.W.P L. i M. Spisów [sic!] *w Przegorzałach*, 1930. Kraków Archiwum domowe rodziny Spissów
1 – elewacja wschodnia (błędnie opisana jako zachodnia)
2 – elewacja południowa
3 – rzut parteru



3



2



4. Willa Spissów od strony południowej – fot. ok. 1950 (Kraków Archiwum domowe rodziny Spissów)



5. Willa Spissów od strony północnej (fot. Anna Spiss, 1998)



6. Willa Spissów od strony południowo-wschodniej (fot. Anna Spiss, 2010)



7. Willa Spissów od strony północno-wschodniej (fot. Anna Spiss, 2010)

ŚW. MARIA MAGDALENA W IKONOGRAFII RZEMIEŚLNICZEJ

Maria Magdalena? Powabna piękność z charakterystycznymi, długimi wijącymi się włosami czy pokutnica na pustyni, okryta nimi jak płaszczem – dziś trudno rozstrzygnąć, które z wyobrażeń jest bliższe tej niezwykłej kobiecie.

Tak naprawdę niewiele o niej wiadomo. Maria, według tradycji pochodząca z Magdali, jedna z kobiet z najbliższego otoczenia Jezusa, stojąca na Golgocie pod krzyżem i spotykająca Go po zmartwychwstaniu, pozostaje jedną z najpopularniejszych świętych[1]. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa w Kościele zachodnim utożsamiono ją z Marią z Betanii i jawnogrzesznicą obmywającą nogi Chrystusowi. Taki wizerunek, utrwalony w sztuce, zakorzenił się na dobre w świadomości chrześcijańskiej. Późniejsze etapy życia Magdaleny należą bez reszty do sfery legend. Cykl opowieści prowansalskich z przełomu X i XI w. wiąże ją z południem Francji, gdzie głosiła Ewangelię lub żyła jako pokutnica. Przekazy greckie podają, że zmarła w Efezie i tam została pochowana.

Jak zatem przedstawiano tę niezwyczajną kobietę? Gdy pełna rozpaczy stoi pod krzyżem lub spotyka Zmartwychwstałego – nie ma wątpliwości z jej identyfikacją. Jednak w innych okolicznościach może kojarzyć się z wieloma innymi świętymi. Wyróżniającym ją atrybutem są bujne włosy opadające na ramiona i wyjątkowa uroda, a także wykwintny i bogaty strój, jak np. u Jana van Scorel czy Carlo Dolci, którzy ponadto zaopatrzyli ją w naczynie na olejki. Uduchowioną, lecz okrytą jedynie własnymi włosami, ukazał ją Tycjan; podobnie, lecz jako pokutującą pustelnicę, malował Rubens[2]. W ikonografii świętej pojawiają się też w jej otoczeniu korona cierniowa lub wieniec z róż, bicz, kadzielnica, księga, czaszka, gałązka palmowa, instrumenty muzyczne, zwierciadło i głowy demonów, od których uwolnił ją Jezus.

Maria Magdalena to patronka pokutnic i nawróconych kobiet, uczniów i studentów, więźniów, uwiedzionych, ogrodników, właścicieli winnic, zarazem opiekunka dzieci mających trudności z chodzeniem i osób cierpiących na bóle oczu. Jest także wyjątkową świętą dla rzemieślników: odlewników ołowiu, bednarzy, tkaczy wełny, rękawiczników, producentów perfum i pudru, wreszcie – z racji pięknych włosów – fryzjerów i perukarzy.

Do tej pory właściwie nie podjęto badań nad ikonografią patronki tej branży zawodowej. Chyba nikt jeszcze nie pokusił się o to, by policzyć sztandary cechowe – podstawowe nośniki ikonografii rzemieślniczej, brak jest także danych o innych artefaktach związanych z tym zawodem[3]. Czy jednak luka w kompleksowym opracowaniu tego zjawiska, potrzeba żmudnych kwerend, a następnie konfrontacja zebranych wyobrażeń z ich wzorcami artystycznymi mają być przeszkodą w odpowiedzi na pytanie o to, w jaki sposób fryzjerzy czczą

[1] Obszerne noty poświęcone świętej zawiera szereg publikacji o charakterze encyklopedycznym np. *Encyklopedia katolicka,* 11, red. E. Ziemann, Lublin 2006, s. 1319–1323, a także hagiograficznym np. W. Zaleski, *Święci na każdy dzień,* Warszawa 1989; V. Schauber, H.M. Schindler, *Ilustrowany leksykon świętych,* Kielce 2008; R. Cammillieri, *Wielka księga świętych patronów,* Kielce 2001; U. Krzywda-Janicka, *Patron, atrybut, symbol,* Poznań 1993.

[2] Obszerne zestawienie ikonografii świętej w *Encyklopedia katolicka...,* s. 1320–1323 (oprac. M. Jacniacka).

[3] O patronach zawodów rzemieślniczych w ikonografii cechowej – E. Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze,* Warszawa 2004.

swą patronkę? Wydaje się, że wystarczy – przynajmniej na razie – zajrzeć do dokumentacji skrzętnie gromadzonej przez Dział Historii Rzemiosła Muzeum w Rybniku[4].

Podstawowym w polskich cechach, najbardziej chyba popularnym nośnikiem wizerunków świętego patrona, są – jak już wspomniano – sztandary. Stanowią one własność cechów branżowych, bądź Cechów Rzemiosł Różnych zrzeszających różne zawody. Posiadane przekazy pozwalają na stwierdzenie, że cechy fryzjerskie przeważnie powstawały na przełomie XIX i XX w.; najczęściej – wkrótce po zaistnieniu – sprawiały sobie sztandar. Obserwacja dekoracji tych znaków z terenów całej Polski uprawnia do wniosku, że z reguły, choć nie zawsze, cech obierał św. Marię Magdalenę na swą patronkę.

W 1914 r. fryzjerzy katowiccy ufundowali sztandar[5], a kolejne dwa – poświęcono w 1937 i 1945 r.[6] Na jednym z nich św. Maria Magdalena stoi, a obok niej leży czaszka, na drugim święta klęczy[7]. Na sztandarze poświęconym w lipcu 1939 r.[8] w pobliskim Chorzowie Maria Magdalena stoi na obłoku, z naczyniem w ręku. Podobny do niego, odległy czasem powstania i miejscem, znak branży fryzjerów ze Słupska, ufundowano w 1994 r.[9] W Dąbrowie Górniczej 16 czerwca 1917 r. odbyło się poświęcenie prowizorycznego sztandaru sprawionego wyłącznie ze składek członków[10], zaś w Będzinie uczyniono to w 1946 r. – nie wiadomo jednak nic o ich ikonografii. W Cechu Rzemiosł Różnych we Wrocławiu znajdują się dwa sztandary: na pierwszym z 1932 r., widnieje półpostać świętej ze złożonymi rękoma, na drugim z 1995 r. – Matka Boska Częstochowska. Na krakowskim sztandarze z 1935 r. wyobrażono św. Kazimierza, a na znaku Cechu Fryzjerów Damskich, Męskich i Perukarzy w Gdyni, założonym w 1929 r. – półpostać św. Antoniego Padewskiego z Dzieciątkiem[11]. Natomiast sztandar Cechu Fryzjerskiego w Bydgoszczy z 1920 r.[12] wyróżnia się brakiem symboli religijnych.

Cech Fryzjerów i Perukarzy w Gorzowie Wielkopolskim[13] szczyci się sztandarem poświęconym we wrześniu 1948 r. Półpostać Marii Magdaleny z długimi falistymi włosami, w bogatym stroju, trzyma w ręku krzyż nad otwartą księgą[14]. W podobnej konwencji wykonano niedawno sztandar fryzjerów zrzeszonych w cechu w Międzyrzeczu. Wiadomo, iż w tym przypadku jako wzór posłużył obraz z głównego ołtarza w kościele pod wezwaniem

[4] Istniejący od 1980 r. w rybnickim muzeum Dział Historii Rzemiosła prowadzi badania nad artefaktami cechowymi w zbiorach muzeów polskich. Dobra współpraca z cechami rzemieślniczymi pozwala też na, z konieczności wyrywkowe, penetrowanie zasobów cechowych.

[5] Przymusowy Cech Golarzy, Fryzjerów i Perukarzy w Katowicach posiadał własny sztandar ufundowany w 1914 r. – *Księga pamiątkowa rzemiosła śląskiego,* Katowice 1932, s. 105–106.

[6] *Polskie zabytki cechowe. Archiwalia,* Warszawa 1961, s. 50, kat. 357 – odnotowuje posiadane przez cech rękopisy: *Księgę pamiątkową z uroczystości poświęcenia sztandaru w dniu 17 października 1937 ufundowanego z okazji 15–lecia wkroczenia wojsk polskich na Śląsk* oraz *Zapis pamiątkowy z okazji uroczystości poświęcenia sztandaru cechowego w dniu 14 października 1945 r.*

[7] Wg relacji Józefa Dreinerta, mistrza fryzjerskiego z Katowic, w siedzibie sekcji znajdują się dwa sztandary.

[8] Sztandar jest własnością Cechu Rzemiosł Różnych (dalej jako: CRR) w Chorzowie.

[9] Własność CRR w Słupsku. Na sztandarze wyobrażona św. Maria Magdalena w półpostaci, z balsaminką w ręku.

[10] Wg *Księga pamiątkowa rzemiosła wydana z okazji 25–lecia istnienia Izby Rzemieślniczej w Katowicach,* Katowice 1948, s. 270 jakiś czas później odbyła się uroczystość poświęcenia kolejnego sztandaru, który podczas II wojny światowej przechowywał Ryszard Wroński, podczas gdy starszy, z 1917 r., wpadł w ręce Niemców.

[11] Własność CRR w Gdyni.

[12] Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, nr inw. MOB/H-921.

[13] Własność CRR w Gorzowie Wielkopolskim.

[14] *Gorzowskie rzemiosło i jego organizacje 1945–1995,* Gorzów 1996.

Świętej w pobliskim Pszczewie. Wizerunek nawiązuje do typu pokutującej pustelnicy, choć jej niezwykle bogate szaty odnoszą się do „światowego" życia sprzed duchowej przemiany.

Z ostatnim z przytoczonych sztandarów wiąże się też interesujący przykład obchodów święta patronalnego fryzjerów[15]. Fryzjerzy zrzeszeni w międzyrzeckim cechu spotykają się gremialnie na Jarmarku Magdaleńskim w Pszczewie, organizowanym z okazji odpustu parafialnego około 22 lipca. Tu odbywa się konkurs fryzjerski na awangardowe fryzury o puchar św. Marii Magdaleny. Po jego zakończeniu i przyznaniu zwycięzcy nagrody – jednak nie pucharu, lecz szklanej plakiety z wizerunkiem patronki – uczestnicy i goście ruszają pochodem poprzedzanym pocztem sztandarowym, na sumę do kościoła.

Święto patronalne wypada 22 lipca. Uroczyście, mimo wakacji, świętują fryzjerzy z Gdyni i Sopotu. Fryzjerzy katowiccy uznali, że data ta niesie złe skojarzenia i postanowili zmienić termin świętowania, na obchody wybrali trzecią niedzielę stycznia. Odbywa się wówczas również konkurs fryzjerski, a kapituła św. Marii Magdaleny przyznaje pamiątkową statuetkę[16].

Pobieżny przegląd ikonograficznych źródeł cechowych zachęca do podjęcia bardziej wnikliwych badań. To, że wyobrażenia cechowych świętych są czasami dalekie od swych artystycznych pierwowzorów, nie dyskredytuje ich wartości emocjonalnej i kulturowej. Są wszak wyrazem naszej obyczajowości, mentalności i religijności. Warto też zwrócić uwagę na umiejętności ich twórców – wbrew powszechnemu mniemaniu – nierzadko wykazujących większe walory artystyczne od niejednego akademickiego „producenta" okolicznościowych monumentów, na trwałe szpecących centra polskich miast i wnętrza szacownych świątyń.

[15] Wg relacji mistrza fryzjerskiego Mariana Gomuły z Pszczewa, inicjatora fundacji sztandaru i pomysłodawcy konkursu fryzjerskiego.

[16] Statuetki różnych świętych wykonuje firma RODLEW z Rybnika.

KORONA NA OBRAZIE *ZWIASTOWANIA* W KOŚCIELE KLASZTORNYM BRACI MNIEJSZYCH (DAWNIEJ REFORMATÓW) W KAZIMIERZU DOLNYM

Zwiastowanie Marii przez Archanioła Gabriela narodzin Mesjasza, o czym najpełniej informuje Ewangelia św. Łukasza (1, 26–38), stanowi centralny punkt historii zbawienia, w którym „wypełnił się czas" i Dziewica z Nazaretu stała się Matką Boga-Człowieka i Odkupiciela. Ilustracja tego niezwykłego wydarzenia należy do najważniejszych i częstych tematów w sztuce sakralnej, także polskiej[1]. Można by rzec, że jako motyw plastyczny, pozostaje jednym z najbardziej ulubionych tematów podejmowanych przez chrześcijańskich artystów, począwszy od IV w., bowiem najpewniej z tego okresu pochodzi obraz anonimowego malarza, znajdujący się w najstarszej części rzymskich katakumb św. Pryscylli, ukazujący tronującą Marię Dziewicę z posłańcem u Jej stóp[2]. Malowidło to jest jednocześnie – jak się wydaje – najwcześniejszym wyobrażeniem Zwiastowania.

Ten ewangeliczny przekaz ilustruje również łaskami słynący obraz *Zwiastowania NMP* z sanktuarium Maryjnego w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą (il. 1), cieszący się nieprzerwanym kultem od ponad czterech stuleci i będący obecnie pod opieką Braci Mniejszych z Prowincji Matki Boskiej Anielskiej (dawniej reformatów).

Fundację w Kazimierzu Dolnym na tzw. Plebaniej Górze, usytuowanej w zachodniej części miasta, reformaci przyjęli już w 1627 r., razem z istniejącym tam niewielkim kościółkiem pw. Zwiastowania NMP, wzniesionym w latach 1589–1591[3]. Ponieważ świątynia nie spełniała wymogów zakonnego programu budowlanego i użytkowego zawartego w ustawodawstwie[4], dlatego w późniejszych latach przebudowano ją i powiększono zgodnie z nowymi potrzebami i przepisami zakonnymi, pozostawiając z jego elementów gotyckich jedynie zewnętrzne szkarpy[5]. W efekcie owych zabiegów, zasadniczo mających charakter rozbudowy, świątynia w Kazimierzu Dolnym otrzymała ostatecznie formę zbliżoną do innych kościołów reformackich prowincji małopolskiej w XVII w. Połączono ją również z dostawionym do niej murowanym klasztorem.

Należy też zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny element, dotyczący wyposażenia każdego kościoła zakonnego reformatów. Zgodnie z programem ikonograficznym wnętrza świątyni, pole środkowe ołtarza głównego zawsze wypełniała dużych rozmiarów rzeźba Chrystusa

[1] Zob. H Graczyk, *Zwiastowanie,* [w:] M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa,* Warszawa 1987, s. 119–145.

[2] B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej,* Lublin 1986, s. 49–50.

[3] A. Sroka, *Sanktuarium Maryjne Franciszkanów Reformatów w Kazimierzu nad Wisłą,* Kazimierz 1999, s. 38–44.

[4] Szerzej na temat reformackich przepisów budowlanych w XVII w. – A. J. Błachut, *Budownictwo małopolskiej prowincji reformatów w XVII wieku w świetle ustawodawstwa zakonnego,* „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 24, 1979, z. 2, s. 123–140; idem, *Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVII wieku,* „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki", 24, 1979, z. 3, s. 219–242; idem, *L'edilizia dei Frati Minori Riformati nella Provincia della Małopolska (Piccola Polonia) nel secolo XVII,* „Archivum Franciscanum Historicum", 72, 1979, z. 3–4, s. 465–499.

[5] Błachut, *Architektura...,* s. 232. Szczegółowe informacje związane z jego przebudową podaje również Sroka, op. cit., s. 47–52.

rozpiętego na krzyżu[6]. Owej chrystocentrycznej idei podporządkowano pozostałe elementy wyposażenia i wystroju, najbardziej dostrzegane w pierwszych dwóch ołtarzach bocznych, na ścianie przy tęczy. Jeden z nich, znajdujący się po prawej stronie nawy, poświęcono Zakonodawcy, św. Franciszkowi z Asyżu, którego w tym ołtarzu zawsze – najpierw zwyczajowo, a później na mocy prawa – przedstawiano w scenie stygmatyzacji[7]. Naznaczenie Franciszka pięcioma znakami Męki Chrystusa stanowiło uwieńczenie utożsamiania się asyskiego Biedaczyny z Chrystusem. Równocześnie scena ta stanowiła treściowe dopełnienie tajemnicy Kalwarii, uobecnionej w ołtarzu głównym. W ten sposób retabulum św. Franciszka stawało się swego rodzaju skrzydłem ołtarza głównego, przeciwległym względem ołtarza Matki Boskiej, Patronki Zakonu, najczęściej z obrazem Niepokalanego Poczęcia, ustawionego analogicznie po drugiej stronie nawy[8].

Kult Krzyża i wyraźne eksponowanie go w kościołach reformackich ma swoje głębokie uzasadnienie w reformie zakonu, polegającej przede wszystkim na powrocie do źródeł, czyli do św. Franciszka[9]. Jeśli odchodzono od tej zasady, to tylko w wyjątkowych sytuacjach. Tak też stało się w kościele w Kazimierzu Dolnym, gdzie w polu środkowym ołtarza głównego pozostał umieszczony – jak dawniej – łaskami słynący obraz *Zwiastowania NMP.* Chrystus Ukrzyżowany znalazł się w nim również, ale dopiero w drugiej kolejności – w obrazie na zasuwie. Natomiast ołtarze boczne usytuowane najbliżej głównego, zgodnie z ustawodawstwem zakonnym, dedykowano Matce Boskiej Niepokalanie Poczętej i św. Franciszkowi z Asyżu (w scenie stygmatyzacji).

Zachowane materiały źródłowe odnoszące się do kazimierskiego obrazu *Zwiastowania* odnotowują przede wszystkim różnorakie przejawy kultu, cuda i łaski. Ważną wiadomość zawiera odpis najstarszej kroniki klasztornej, gdzie zanotowano: „ten Święty Obraz umieszczony w głównym ołtarzu ok. roku 1590, namalowany został przez wybitnego i biegłego w sztuce malarskiej mistrza z Kazimierza"[10]. Dzieło miało być darem Alberta Bugnerowicza, jednego z fundatorów kościoła na Plebaniej Górze. Autor obrazu nie jest jednak znany z imienia i nazwiska, choć w trakcie prac konserwatorskich przeprowadzonych w 1981 r. odkryto jego nieczytelne inicjały i datę wykonania: „1600"[11], co jednoznacznie przesądza przynajmniej o czasie powstania płótna[12]. Jego oprawę stanowi drewniana, rokokowa rama z końca XVIII w., bogato rzeźbiona i złocona, zamknięta łukiem wklęsło-wypukłym.

Niestety, jak dotąd ten znaczący przykład rodzimego, choć wcale nie prowincjonalnego malarstwa nie stał się przedmiotem szczegółowych badań – podobnie zresztą, jak gros płócien z czasów Tomasso Dolabelli.

---

[6] Błachut, *Budownictwo...*, s. 137.

[7] Idem, *Scena «Stygmatyzacji św. Franciszka z Asyżu» w programie ikonograficznym ołtarzy w kościołach reformackich w Polsce,* [w:] *Święty Franciszek w sztuce,* red. M. Lipok-Bierwiaczonek, J. Dębski, Tychy 2009, s. 25–27.

[8] Ibid., s. 27.

[9] Zob. B. Brzuszek, *Kult św. Franciszka z Asyżu w polskich prowincjach reformatów (1621–1900),* „Studia Franciszkańskie", 1, 1984, s. 221.

[10] Cyt. za: Sroka, op. cit., s. 112.

[11] Konserwacja, w ramach przygotowań do koronacji wizerunku, została przeprowadzona w Katedrze Konserwacji Malowideł Sztalugowych i Rzeźby Drewnianej Polichromowanej Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, pod kierunkiem prof. Zofii Medweckiej – „Nasze Dzisiaj". Biuletyn Prowincji M. B. Anielskiej Zakonu Braci Mniejszych, 1986, nr 5 (11), s. 5–11.

[12] Ibid., s. 5, 9.

Obraz stanowi dość ścisłe powtórzenie *Zwiastowania z dziesięcioma aniołami w chmurach* (il. 2), wykonanego w 1594 r. przez Hendricka Goltziusa (1558–1617). To pierwsza rycina z serii *Życie Marii*, złożonej z sześciu miedziorytów, powszechnie uważanej za mistrzowską kreację tego słynnego artysty[13]. Kazimierski artysta z powodzeniem przetransponował słynny pierwowzór, co znamienne przy tak wielkiej skali malowidła (olej na płótnie przyklejonym do deski, 223,5 x 126 cm). Zachowano walory treściowe i kompozycyjne graficznej planszy; wypada też zwrócić uwagę na ujawnioną po konserwacji, w znacznym stopniu autentyczną, kolorystykę, właściwą manieryzmowi. Subtelne walory malarskie są dostrzegalne zwłaszcza w zestawieniu z późniejszymi odwzorowaniami tej samej kompozycji Goltziusa, wśród których warto wymienić ołtarzowy obraz w kościele parafialnym św. Małgorzaty w pobliskim Janowcu. Jego autor również pozostał anonimowy, a czas powstania określa się na połowę lub koniec XVII w.[14]

Obraz w Kazimierzu, zaliczający się do wyjątkowo pięknych i udanych ikonograficznie kompozycji[15], został prawie ćwierć wieku temu ozdobiony papieskim diademem w formie trójwymiarowej korony, nałożonej na głowę Matki Boskiej. Stało się to w dniu 31 sierpnia 1986, w sąsiadującej z Kazimierzem Wąwolnicy, na zakończenie V Ogólnopolskiego Kongresu Mariologicznego i Maryjnego[16]. Pisząc o tym wydarzeniu, chciałbym przede wszystkim zaakcentować udział i zaangażowanie dr Magdaleny Piwockiej w opracowanie koncepcji korony, która dzisiaj integralnie związana z obrazem, w niczym nie narusza jego kompozycji i piękna, stanowiąc jedną z najbardziej udanych tego rodzaju realizacji w ostatnich dziesięcioleciach.

Stosunkowo długo trwały prace przygotowawcze i projektowe, prowadzone przez zespół z udziałem dr Piwockiej. Ona również wskazała na artystę plastyka Rafała Lisowicza, jako na wykonawcę korony, proponując go jednocześnie do zespołu zajmującego się projektem. Formę, którą ostatecznie przyjęto (il. 3–4), poprzedziły żmudne poszukiwania, studia obrazów i koron z epoki manieryzmu oraz szkice projektowe i ich „przymiarki", dokonywane na fotografii głowy Matki Boskiej, wykonanej w skali 1:1 przez Stanisława Michtę, artystę fotografika z Zamku Królewskiego na Wawelu. Samych propozycji było co najmniej kilkanaście (również spoza zespołu), jednak za najbardziej przekonywującą zgodnie uznano wersję korony trójwymiarowej. Pomysłodawczynią i zwolenniczką takiej koncepcji, była przede wszystkim dr Piwocka, która bardzo sceptycznie podchodziła do formy korony tradycyjnej, a właściwie w tym konkretnym przypadku jej nie akceptowała.

[13] Ibid., s. 9–11. Por. *The Illustrated Bartsch (formerly vol. 3): Netherlandish Artists: Hendrick Goltzius,* red. W. L. Strauss, New York 1980, nr 15; *The Illustrated Bartsch, 3 (Commentary): Netherlandish Artists: Hendrick Goltzius,* red. W. L. Strauss, New York 1982, s. 18–19, nr 15.

[14] *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce,* 3: *Województwo kieleckie,* z. 6: *Powiat kozienicki,* red. J. Z. Łoziński, B. Wolf-Łozińska, Warszawa 1958, s. 8, Fig. 32; H. Graczyk, *Zwiastowanie,* [w:] M. Biernacka, T. Dziubecki, H. Graczyk, J.St. Pasierb, *Maryja Matka Chrystusa,* Warszawa 1987, s. 124, il. 174.

[15] Niestety, do 1981 r. obraz był mało widoczny, ponieważ w znacznym stopniu przykrywały go metalowe sukienki; zwłaszcza postacie Matki Boskiej i Archanioła Gabriela, które zdjęto dopiero w trakcie prac konserwatorskich prowadzonych w ramach przygotowań do koronacji obrazu.

[16] Pełną dokumentację starań o koronację oraz szczegółową relację z przebiegu uroczystości zawiera specjalny numer „Nasze Dzisiaj". Zob. J. Śrutwa, *Przebieg uroczystości w Wąwolnicy,* [w:] *Niepokalana. Kult Matki Boskiej na ziemiach polskich w XIX wieku,* red. B. Pylak, Cz. Krakowiak, Lublin 1988, s. 733–737; Sroka, op. cit., s. 161–189.

Uzasadniała, że kazimierskie *Zwiastowanie* jest dziełem malarskim o walorach „galeryjnych", niż typowym obrazem kultowym. Korona nie może więc być dla niego obcym dodatkiem, lecz uzupełnieniem, a jeszcze lepiej – dopełnieniem.

Ostatecznie przygotowano do zatwierdzenia dwie wersje korony trójwymiarowej, posługując się makietami w skali 1:1. Przedstawiono je – prezentując na Obrazie w Kazimierzu – do akceptacji komisji diecezjalnej z Lublina. Wprawdzie obie propozycje zyskały uznanie komisji, ale definitywnie wybrano i zatwierdzono wersję, której zwolenniczką, niemal od początku prac przygotowawczo-projektowych, była dr Piwocka[17].

Rafał Lisowicz – złotnik znany także z innej realizacji tego rodzaju, o podobnie niecodziennej formie[18] – wykonał klejnot w dwóch egzemplarzach – ze złota oraz pozłacanego srebra. Dzieło zyskało powszechną akceptację, co wydaje się najlepszym podziękowaniem dla autorki jego koncepcji[19]. Bezpośrednio po uroczystej koronacji Obrazu, zarówno ze strony duchownych, jak i wiernych świeckich, dało się słyszeć w Kazimierzu wiele pozytywnych głosów na temat korony (il. 5). Także pielgrzymi i inne osoby odwiedzające sanktuarium, wyrażały pozytywne opinie o tym wyjątkowo udanym i niepowtarzalnym klejnocie, będącym znakiem szczególnego kultu Matki Zbawiciela w kazimierskim wizerunku. Podobne zdania pojawiały się również w listach kierowanych do tutejszego klasztoru. Ich autorzy, poza podziwem dla „udanej" korony nadmieniali, że nawet wzbogaca ona Obraz, „dodając mu wyrazistości i większego splendoru"[20]. Pośród innych można też znaleźć zdanie: „Cieszę się, że mogę wypowiedzieć moje uznanie dla takich dzieł, jak korona dla Kazimierskiej Pani. Jeden z plastyków zwiedzających ze mną sanktuarium ocenił ją wysoko: congenialna. Nie plastycy również nie mieli słów dla wyrażenia podziwu"[21].

[17] Informacje o pracach zespołu przygotowującego projekt korony zamieszczone w: „Nasze Dzisiaj"..., s. 63–64. Powtarza je również Sroka, op. cit., s. 173.

[18] Koron dla łaskami słynącego obrazu Matki Boskiej z Dzieciątkiem w sanktuarium w Czernej – co warto podkreślić – także zaprojektowanych przez dr Piwocką – B.J. Wanat OCD, *Maryjne Sanktuarium Karmelitów Bosych w Czernej. Przewodnik,* Kraków 1992, s. 62, il. 29, 31, 33–34.

[19] Sama pomysłodawczyni też nadal wyraża pozytywny stosunek do swej koncepcji, o czym świadczy powołanie kazimierskiej korony w popularnonaukowym artykule: D. Nowacki, M. Piwocka, *Klejnoty w dawnej Polsce (część I),* „Sztuka złotnicza", 1999, nr 4, s. 26–27, il. 1.

[20] Z listu turysty z Radomia, odwiedzającego klasztor w Kazimierzu Dolnym, IX 1989.

[21] Z listu emerytowanego dziennikarza z Warszawy z 9 XI 1998, napisanego po odwiedzeniu sanktuarium.

Adam Jan Błachut OFM

KORONA NA OBRAZIE *ZWIASTOWANIA* W KOŚCIELE KLASZTORNYM BRACI MNIEJSZYCH (DAWNIEJ REFORMATÓW) W KAZIMIERZU DOLNYM

tekst: s. 521–524



1. *Zwiastowanie*, malarz nieznany, Kazimierz Dolny, 1600 – stan przed koronacją.
Kościół klasztorny w Kazimierzu Dolnym (fot. S. Michta)



2. *Zwiastowanie*, Hendrick Goltzius, 1594



3. Matka Boska Kazimierska w koronie – fragment obrazu Zwiastowanie (fot. S. Michta)



4. Korona wykonana na uroczystość koronacji Matki Boskiej Kazimierskiej, Rafał Lisowicz wg proj. Magdaleny Piwockiej, 1986 (fot. S. Michta)



5. *Zwiastowanie*, malarz nieznany, Kazimierz Dolny, 1600 – stan po koronacji. Kościół klasztorny w Kazimierzu Dolnym (fot. S. Michta)

PERSCY MISTRZOWIE RYSUNKU W POLSKICH ZBIORACH

Rysunek jako osobny rodzaj malarstwa pojawił się Iranie już w XV w., zarówno na marginesach rękopisów[1], jak także na oddzielnych kartach, które później komponowano z miniaturami i planszami kaligrafii w albumy zwane *muraqqa'*. Pojedyncze miniatury i rysunki przeznaczone do albumów zaczęto wykonywać za panowania dynastii Dżalairydów (1336–1432) i turkmeńskich dynastii Czarnego (1380–1468) i Białego Barana (1378–1508). W czasach późniejszych sporządzano je również za Timurydów (1370–1506), w kilku ośrodkach w Azji Środkowej, w Chorasanie i w Iranie. Dopiero za szacha Abbasa I (1588–1628) pojedyncze miniatury i rysunki uzyskały rangę sztuki samej dla siebie. Najbujniejszy rozkwit tej techniki przypada na czas panowania Safawidów (1501–1732), przede wszystkim szacha Tahmaspa I (1524–1576) i szacha Abbasa Wielkiego. W ich czasach miniatury i rysunki wykonywano – poza stolicą w Tabrizie – również w Kazwinie oraz na prowincjonalnych dworach, w Heracie i Maszhadzie. Po przeniesieniu stolicy z Tabrizu do Isfahanu przez szacha Abbasa I, to Isfahan stał się głównym ośrodkiem malarstwa. Ze szkołą isfahańską związani byli tacy twórcy, jak Mohammad Mohsen, Reza-je Abbasi i Muin Mosawwer. Artyści cieszyli się dużym uznaniem dworu; szachowie Tahmasp I i Abbas I byli wielkimi mecenasami sztuki, a zwłaszcza żywo interesowali się malarstwem. Trzeba też zauważyć, że jakkolwiek rysunek był przeznaczony przede wszystkim do upiększania albumów związanych z dworem szacha, to szybko stał się popularny w kręgach arystokracji i bogatego mieszczaństwa.

Za panowania Abbasa Wielkiego, zdradzającego wielkie upodobanie do subtelnych prac realizowanych na delikatnych kartach papieru, bujnie rozwinęło się malarstwo portretowe. W miniaturach i rysunkach chętnie ukazywano pojedyncze postaci i zakochane pary, ale również kompozycje grupowe. W jego czasach to człowiek, a nie przyroda, wzbudzały szczególne zainteresowanie. Tym należy tłumaczyć pojawienie się licznych portretów urodziwych młodzieńców i dworzan oraz pięknych, młodych kobiet. Obiektem zainteresowania malarzy byli także świątobliwi mężowie, derwisze, starzy mężczyźni i szacowni dostojnicy dworscy. Sądzi się, że portretowani – chociaż dzisiaj trudno ustalić ich tożsamość – byli powszechnie znanymi i rozpoznawanymi osobami, gdyż w pracach ówczesnych zauważa się wyraźnie zindywidualizowanie cechy portretowe. Osobną grupę rysunków tworzyły przedstawienia demonów (dewy) i sceny rodzajowe, wreszcie kwiaty i ptaki.

Wybitnym artystą, który nie tylko stworzył własną szkołę, ale w dużym stopniu zrewolucjonizował perskie malarstwo miniaturowe był Reza (czynny 1587–1639)[2]. Swe prace sygnował „Aka Reza", a odkąd przyjął przydomek Abbasi („Abbasowy") na część swojego patrona, podpisywał się „Reza-je Abbasi". Imię jego rozsławiły przede wszystkim pojedyncze miniatury i rysunki przeznaczone do albumów. Reza wykonał ilustracje do kilku dzieł literackich i historycznych, spośród których najsłynniejsze są miniatury do ***Księgi Królów***

[1] Rysunki na marginesach rękopisów omawia E. Atil, *The Brush of the Masters. Drawings from Iran and India,* Washington, D.C. 1978.

[2] Sheila R. Canby, wybitna znawczyni twórczości Reza-je Abbasiego, nazywa go „rewolucyjnym reformatorem" – S.R. Canby, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Riza-yi'Abbasi of Isfahan,* London 1996.

Ferdousiego. Artysta wypracował własny, charakterystyczny dla szkoły isfahańskiej, styl, który odznacza się delikatną, swobodną kreską rysunku dającą wrażenie płynności. Chcąc osiągnąć taki efekt Reza-je Abbasi używał piórka, czarnego i brązowego atramentu, pędzelka, rysunki często kolorował farbami akwarelowymi i gwaszem, chętnie używał złoceń. Inną charakterystyczną cechą jest drobiazgowe i realistyczne odtwarzanie wzorów tkanin, plisowania i fałdowania szat. Prace Reza-je Abbasiego naśladowali i kopiowali jego uczniowie i artyści ze szkoły isfahańskiej.

W zbiorach Fundacji XX Czartoryskich w Krakowie znajdują się cenne albumy (*muraqqa'*) z perskimi i mogolskimi miniaturami, rysunkami i planszami kaligrafii. Wśród sygnowanych rysunków widnieją nazwiska kilku najwybitniejszych artystów perskich i mogolskich z XVI i XVII w., takich jak Reza-je Abbasi, Wali Dżan, Kamal Kabir, Sadek, Manuhar-e Hindi. Powstanie innych należy przypisać artystom ze szkoły isfahańskiej i szkoły herackiej. Prezentowany wybór stanowi jedynie skromną część zbioru liczącego kilkadziesiąt pojedynczych miniatur i rysunków.

1. *Biesiada sufijska przy górskim potoku* (*madżles*) (il. 1)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 4r
Sygnowany przez Reza-je Abbasiego i datowany 5 szawwala 1620. Wykonany na jasnoniebieskim tle, piórkiem i pędzelkiem, kolorowany akwarelami: brązową, czerwoną, niebieską, różową i jasnozieloną.
Rozgrywającą się przy górskim strumieniu scenę, artysta zakomponował na tle wspinającego się, gąbczastego pagórka, z wartko spływającą z gór wodą. Postacie czterech młodzieńców rozmieszczono na brzegu strumienia; dwaj są zanurzeni w wodzie. Szajch ciągnie do brzegu sieć z rybami. Lewą część kompozycji zajmuje drzewo z rozłożystymi konarami, krzewy i ptaki.
Temat biesiady spotyka się dość często w perskim malarstwie miniaturowym. Prezentowaną scenę można zaliczyć do tematyki religijnej, sufijskiej (mistycznej). Kompozycje takie przedstawiają zwykle czcigodne, świątobliwe osoby, uczonych szajchów, mistrzów prowadzących dysputy lub nauczających. Na rysunku ukazano, w inskrypcji podaje miniaturzysta, słynnego mistrza sufi Abawi Amr Maulana Ali wraz z uczniami. Łowienie ryb przez uczniów na potrzeby bractwa łączy się zapewne z naukami duchowego przewodnika, mistrza Maulanę Alego. Wyciągnięcie sieci z rybami to jakby kulminacja działań fizycznych, po których zapewne nastąpi pouczająca lekcja. Przedstawienie symbolizuje jedność działania i wspólnotę czynów i ducha, w myśl zasady, że współpraca i zapał wraz z harmonijnym działaniem dają pożytek, zadowolenie i ukojenie ducha.
Reprod.: Z. Żygulski jun., *Sztuka islamu w zbiorach polskich,* Warszawa 1989, il. 27 (jako *Połów ryb w potoku*).

2. *Derwisz ze śliwką w ręku* (il. 2)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3887 fol. 9
Sygnowany przez Reza-je Abbasiego i datowany 24 ramadana 1616. Wykonany piórkiem, brązowym atramentem, kolorowany akwarelami: różową i żółtą.
Rysunek przedstawia mężczyznę w obszernych szatach – spodniej sukni, kaftanie, szarawarach, przepasanego pasem z tkaniny zawiązanej w węzeł i w długim szalu. Derwisz – na co wskazują takie elementy jak spiczasta czapa, sandały, a także ogolona głowa i kolczyk – został ujęty z profilu, z lekko odchylonym do tyłu tułowiem, w prawej, uniesionej ręce, trzyma śliwkę, którą kieruje do ust.
W pewnym okresie swej twórczości Reza-je Abbasi podejmował prawie wyłącznie tematy religijne, kreśląc postacie derwiszów, uczonych mężów, mistrzów bractw, dysputy teologiczne i nauki sufizmu. Symbolika tej sceny nie jest znana, artysta zapewne pragnął przede wszystkim ukazać niekonwencjonalną pozę derwisza. Charakterystyczną cechą rysunków Reza-je Abbasiego – zauważalną też w krakowskim dziele – są fałdowania tkanin, stwarzające wrażenie ruchu.

Reprod.: S.S. Komornicki, *Les manuscrits principaux à peintures orientaux du Musée des Princes Czartoryski*, „Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à peintures", 18, 1934, pl. XXXIX; Żygulski, op. cit., il. 30.

3. *Mojżesz poskramiający smoka* (il. 3)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 3v
Nie sygnowany, szkoła Reza-je Abbasiego. Wykonany piórkiem i pędzelkiem, czarnym atramentem.
Kompozycja ukazuje najpewniej Mojżesza poskramiającego smoka. Kreska jest płynna, pełna dynamizmu, artysta doskonale wyważył proporcje postaci ludzkiej i smoka. Siła proroka emanuje raczej z jego duchowej mocy niż fizycznego działania: brak tu gestykulacji czy napięcia twarzy, które winny pojawić się w chwili śmiertelnego zmagania z potworem, również pozycja ciała pozostaje dość statyczna.
Podjęty temat jest nietypowy dla perskiego malarstwa. Można doszukiwać się pierwowzoru w rysunku przypisywanym Sadeki Begowi, z około 1595 r., przedstawiającym nieuzbrojonego jeźdźca toczącego bój ze smokiem (zob. Canby, op. cit., nr 68). Chociaż rysunek nie jest sygnowany, to doskonałe ujęcie kompozycyjne sceny wskazuje na jego powstanie w kręgu Reza-je Abbasiego.
Reprod.: Żygulski, op. cit., il. 28; W. Dulęba, *Drugi dywan perski,* Kraków 1980.

4. *Dew z misą owoców* (il. 4)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 11v
Nie sygnowany. Wykonany piórkiem, kolorowany i złocony.
Przedstawia dewa – jako starego, brodatego mężczyznę z rogami i pazurami na piętach, z owłosionymi ramionami, z obręczami z dzwoneczkami na ramionach i nogach – trzymającego w uniesionych rękach misę owoców. W perskim malarstwie – zwłaszcza w ilustracjach do epopei *Księga królów* Ferdousiego – często wyobrażano walki ludzi z dewami. Dew na rysunku ukazany został jakby się unosił z krwawą zdobyczą – misą pełną ludzkich serc. Interpretacja taka odnosi się do natury tych stworzeń – złych demonów, które wyrządzają ludziom zło.
5. *Madżnun wśród dzikich zwierząt* (il. 5)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 10r
Sygnowany „Wali". Wykonany piórkiem, kolorowany.
Wychudzony Madżnun karmi zwierzęta, z prawej strony przybywa Salim Bagdadi pragnący odwiedzić bohatera na pustyni. Szeroki margines wypełnia dekoracja ze złoconych liści *saz.*
Rysunek jest najprawdopodobniej dziełem słynnego miniaturzysty Wali Dżana, czynnego na dworze Safawidów w Tabrizie, a następnie na dworze osmańskim w Stambule. Kompozycja przedstawia epizod opowieści o nieszczęśliwej miłości Madżnuna i Lajli: Kajs, oszalały (po arabsku madżnun) z miłości do Lajli, nie mogąc jej poślubić, decyduje się żyć w samotności na pustyni wśród dzikich zwierząt. Malarze perscy często podejmowali ten temat; natomiast liście na marginesie były bardzo popularnych zarówno w sztuce perskiej, jak i tureckiej XVI w. Bibl.: A. Sakisian, *Persian Drawings*, „The Burlington Magazine", 69, 1936, nr 400 (July), s. 15–16; A.K. Coomaraswamy, *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston,* „Ars Asiatica", 13, 1929, pl. 107.

6. *Dwa portrety młodzieńców* (il. 6)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 15v
Sygnowane przez Kamala Kabira. Wykonane piórkiem, kolorowane.
Rysunek po prawej stronie przedstawia młodzieńca niskiego wzrostu w turbanie i kaftanie z luźno opadającymi rękawami. W tle górzysty krajobraz, w którym w oddali za wzgórzem widoczna głowa mężczyzny w turbanie. Ukazanie defektu fizycznego postaci można uznać za satyryczne ujęcie portretowanego. Drugi rysunek przedstawia – dla kontrastu – pięknego, wysokiego młodzieńca w kaftanie przewiązanym szerokim, miękkim pasem, w dużym turbanie, który jedną ręką podtrzymuje na ramieniu duży dzban.
Kamal Kabir to malarz czynny w Tabrizie w pierwszej połowie XVII w. Prace reprezentują spotykany niekiedy w malarstwie perskim XVII w. typ kompozycji łączącej na jednej planszy dwa rysunki o podobnej tematyce.
Bibl.: A. Sakisian, *La miniature persane du XIIe au XVII siecle,* Paris–Bruxelles 1929, s. 125; Komornicki, op. cit., s. 176.

7. *Siedzący derwisz* (il. 7)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3887 fol. 7
Nie sygnowany. Wykonany piórkiem, delikatnie kolorowany niebiesko i różowo.
Przedstawia siedzącego derwisza z długą brodą, w charakterystycznej spiczastej czapie derwiszowskiej, ubranego w obszerny kaftan z bardzo szerokimi rękawami, okrytego peleryną zawiązaną w pętlę na piersiach. W rozcięciu kaftana widoczne karty papieru. W tle drzewa ze złotym listowiem. Rysunek ujawnia wyraźnie indywidualne cechy portretowanego, zapewne postaci znanej w czasach artysty.
Choć brak sygnatury, jednak styl dzieła datowanego na przełom XVI i XVII w. wskazuje na szkołę heracką, ukształtowaną przez Behzada, uważanego za największego malarza perskiego.
Reprod.: W. Dulęba, *Dywan perski,* Kraków 1977.
8. *Siedzący młodzieniec z butlą i czarką* (il. 8)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3887 fol. 17
Nie sygnowany. Wykonany piórkiem i delikatnie kolorowany.
Przedstawia siedzącego *a la turca* młodzieńca, trzymającego w prawej ręce butlę z winem, w lewej – podniesionej – czarkę. Młodzieniec ubrany w kaftan ze zwężającymi się przy nadgarstkach rękawami, opasany szerokim miękkim pasem z tkaniny, na głowie ma, charakterystyczny dla czasów Safawidów, turban upięty z dużego szala. Postać wypełnia prawie całą powierzchnię planszy, w tle jedynie naszkicowano krajobraz z zarysem pagórków i obłoczki. Dzieło nosi cechy szkoły Reza-je Abbasiego i można go datować na pierwszą połowę XVII w.; zwłaszcza charakterystyczne dla szkoły isfahańskiej są fałdowania i plisowania tkanin.
Reprod.: Dulęba, *Dywan…*.

9. *Siedząca dziewczyna z butlą i czarką* (il. 9)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3887 fol. 13
Nie sygnowany. Wykonany piórkiem, lawowany, kolorowany i złocony.
Przedstawia młodą kobietę siedzącą na łące, trzymającą w prawej ręce butlę z winem opartą na kolanie, a w lewej czarkę. Jej strój składa się z kaftana z krótkimi rękawami i spodniej szaty z arabeskowym wzorem, chustę na głowie przytrzymuje złota obręcz. W tle widoczne karłowate drzewka i damasceńska róża, w której korzeniach rysują się dwie męskie głowy.
Praca wykazuje cechy szkoły Reza-je Abbasiego i można ją datować na początek XVII w.
Reprod.: Dulęba, *Dywan…*.

10. *Kobieta w szalu* (il. 10)
Fundacja XX Czartoryskich, nr inw. 3456 fol. 7r
Sygnowany przez Sadeka. Wykonany piórkiem na różowym tle, czarnym atramentem, z licznymi złoceniami. Stojącą młoda kobieta z lekko pochyloną głową, z wyrazem spokoju i zadumy na twarzy, z szalem w lewej ręce. Ukazana w obszernym kaftanie we wzór ze złoconych kwiatów, opasany miękkim szalem i w płaskich pantoflach; okryta została dodatkowo dużą chustą opadającą z głowy prawie do pasa, przytrzymaną na czole kolorową taśmą. W tle widoczne krzewy i chmurki.
Rysunek należy datować na drugą połowę XVI w.
Lit.: Sakisian, *La miniature…*, s. 130. Reprod.: Dulęba, *Drugi dywan…*.
Wykorzystana lit.: O. Akimuszkin, A.A. Iwanow, *Persidskie miniatury XVII-XIX wekow*, Moskwa 1968 ; E. Blochet, *Eluminaires des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale,* Paris 1926; idem, *Musulman Painting XII-XVII Century*, transl. C.M. Binyon, London 1929; S.R. Canby, *Persian Painting,* London 1993; M. S. Diamond, *Islamic Miniature Paintings and Drawings,* „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", 35, 1940; E. Kühnel, *Arbeiten von Riza und seiner Schule,* „Forschungen und Berichten, Staatlichen Museen zu Berlin", 1, 1957; B.W. Robinson, *Persian Drawings from the 14th through the 19th Century,* Boston 1965; M.L. Swietochowski, S. Babaie, *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1989.
Wszystkie reprodukowane rysunki pochodzą ze zbiorów Fundacji XX Czartoryskich.

SPANNUNGSFELD: WISSENSCHAFT/MUSEEN – KUNSTHANDEL – PRIVATSAMMLER

Es ist mir eine ganz besondere Freude und Ehre mit ein paar Anmerkungen aus der Sicht einer international tätigen Kunsthändlerin zu dieser Festschrift zu Ehren von Frau Magdalenae Piwocka betragen zu dürfen.

Die weltweit vernetzte „Wissensgesellschaft" stellt uns alle vor neue, spannende Herausforderungen und Chancen. Ohne auf die Einzelheiten in diesem Rahmen einzugehen, können wir jedenfalls im Ergebnis feststellen, daß für mein Arbeitsgebiet

Europäisches Silber des 16. bis frühen 19. Jahrhunderts

die kunsthistorisch/wissenschaftliche Aufarbeitung jedes einzelnen Objektes immer wichtiger wird. Jedes Stück sollte – falls irgend möglich – durch umfassende Hintergrundarbeit sozusagen „geadelt" werden.
Intuition/Bauchgefühl und langjährige Erfahrung sind auch heute noch für den Kunsthändler bezüglich der Originalität und Zuschreibung wichtig, aber immer weniger entscheidend.
Alle Marktteilnehmer: Museen, Kunsthandel und auch der Privatsammler sind besser informiert als irgendwann zuvor.
Dem muss der Händler insbesondere durch umfassende, kunsthistorische Recherchen am Objekt Rechnung tragen.
Dem Privatsammler muss natürlich das Objekt auch „gefallen" und seinen Geschmack treffen, aber daneben sind für seine Kaufentscheidung Provenienz, und kunsthistorische Nachweise letztendlich ausschlaggebend.

Vor diesem Hintergrund ist insbesondere auch das Zusammenwirken von Wissenschaft/Museen und Kunsthandel von ganz wesentlicher Bedeutung.
Ich erinnere mich gerne an meinen ersten Besuch vor einigen Jahren in Krakau und die Museumsführung durch Frau Piwocka. Der Rundgang durch die Sammlungen war ein unvergessliches Erlebnis; die Fachkenntnisse von Frau Piwocka haben mich geradezu überwältigt. Trotz der Sprachschwierigkeiten gab es überhaupt kein Problem der Verständigung. Frau Piwocka hat mir das Museum und seine Objekte mit strahlenden Augen und trefflicher Gestik und Begeisterung eindrucksvoll vorgestellt.

Tadeusz Majda

PERSCY MISTRZOWIE RYSUNKU W POLSKICH ZBIORACH

tekst: s. 525–529



1. *Biesiada sufijska przy górskim potoku* (*madżles*), Reza-je Abbasi, 1620



2. *Derwisz ze śliwką w ręku,* Reza-je Abbasi, 1616



3. *Mojżesz poskramiający smoka,* szkoła Reza-je Abbasiego, 1. poł. XVII w.



4. Dew z misą owoców, Persja, XVII w.



5. *Madżnun wśród dzikich zwierząt,* Wali Dżan, Tabriz lub Stambuł, koniec XVI w.



6. *Dwa portrety młodzieńców,* Kamal Kabir, Tabriz, 1. poł. XVII w.



7. *Siedzący derwisz,* szkoła heracka, XVI/XVII w.



8. *Siedzący młodzieniec z butlą i czarką,* szkoła Reza-je Abbasiego, 1. poł. XVII w.



9. *Siedząca dziewczyna z butlą i czarką,* szkoła Reza-je Abbasiego, pocz. XVII w.



10. *Kobieta w szalu,* Sadek, 2. poł. XVI w.

Die internationalen Auktionshäuser, allen voran Sotheby's und Christies die die Kommunikationsmöglichkeiten des Internets weltweit ausschöpfen, sind wichtige Marktteilnehmer und in gewissem Umfang Konkurrenz des Kunsthandels. Hierauf muss sich der Kunsthändler mit Kreativität sowie insbesondere Nähe zum Kunden einstellen.

Der Verlauf der weltweiten Finanzkrise der letzten Jahre hat gezeigt, daß jedenfalls hochwertige Anlagen in meinem Fachbereich keinen Wertverlust hinnehmen mussten. Im Gegenteil, die Preise für Spitzenobjekte sind heute wesentlich höher als vor Ausbruch der Krise. Neue Märkte, wie vor allem China und Südamerika zeigen grosses Interesse für europäisches Kunsthandwerk. So haben beispielsweise deutsche Auktionshäuser Niederlassungen in China eingerichtet und veranstalten dort mit Erfolg Auktionsvorbesichtungen für europäisches Kunsthandwerk.

Die Zusammenarbeit mit europäischen und US-amerikanischen Museen ist für mein Geschäft ein wichtiger Eckpfeiler. Es ist für mich immer wieder eine besondere Freude und Genugtuung wenn ein herausragendes Objekt seinen Platz im Museum findet und damit für die Öffentlichkeit und die weitere wissenschaftliche Arbeit zugänglich wird.

In den letzten Jahren konnte ich beispielsweise folgende Verkäufe an führende Museen abwickeln:

1.Für das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg:

Das silberne Tafelservice der Kurfürstin Auguste von der Pfalz und Bayern
Electress of Bavaria and the Palatinate

Strassburg 1767/70, Meister: Imlin, Alberti und Oertel

Ausstellung:
Paris: Grand Palais 1932
Three French Reigns, London, 1933
Exhibition of French Silver, New York: Arnold Seligmann Rey & Co 193
Orfevrerie Civile de Province, Musee des Arts Decoratifs, Paris 1936
San Francisco 1937
"Tresors de l'Art Francais", Exposition International, Paris 1937



2.Für den Louvre, Paris:

Satz von 4 Saucieren

Augsburg 1755/7, Meister: Hans Jakob IV Baur



3. Für das Deutsche Historische Museum, Berlin:

Paar Deckelterrinen mit Presentoire

Augsburg um 1730, Meister: Nikolaus Ostertag



Münzdeckelhumpen, Silber teilvergoldet

Glogau um 1679
Meister: Mathes Francke
Höhe: 17 cm, Gewicht: ca 1.500 gr

Lit: Siehe Hintze Seite 110/111
Mathes Francke, Meister um 1685, zog im Jahre 1701 von Glogau nach Beuthen und arbeitete dort als Goldschmied weiter.

Wulstfuss mit eingesetzten Münzen zwischen getriebenem Blattwerk.
Sechzehn Taler in zwei Reihen (zu je acht) sind in die Wandung eingelassen.
Je eine Münze in Deckel und Boden, Der Deckelwulst enthält 10 Münzen.
Alle Münzen sind Gepräge verschiedener Linien des Hauses
„Braunschweig – Lüneburg“
Es handelt sich bei den Münzen um die „wilden Männer“
(s. Guachten Dr. Meinz) Den Henkel schmückt ein aufgelegter Perlbandring.
Bei den grösseren Münzen gibt es Randinschriften programmatischen, moralisierenden Inhalts, die im 17. Jahrhundert sicherlich auch bewußt zur Kenntnis genommen wurden. So darf man die Umschrift des Talers im Deckel **„Alles mit Bedacht“** wohl als Mahnung an den Trinker verstehen.

Helga Matzke
European Silver





COIN TANKARD
MARKS: GLOGAU 1685, MAKER: MATHES FRANCKE
HEIGHT: 17CM, WEIGHT: 1.500 GR

WOERNBRUNNERSTR. 11, 82031 GRUENWALD, TEL: +49 896417067, MOB: +49 172 3744708
WWW.HELGA-MATZKE.DE, ART@HELGA-MATZKE.DE

1. RÖMERBECHER, Silber vergoldet,
Auf flachem Standring konisch ausschwingender Becher. Die Wandung im unteren Bereich dekoriert mit getriebenen „Granatäpfeln“ unter einem gegossenem Wellenbandring. Der obere, breite Rand ist glatt belassen. Diese Becher – auch Schellenbecher genannt – sind typisch Nürnberg.
Höhe: 7 cm, Gewicht ca.: 110 g.
MARKEN: „ N „ Stadtmarke für Nürnberg um 1600 (Lit.s. Marc Rosenberg Nr. 3762).
MEISTER: „AT“ für Abraham Tittecke (1587-1633) (Lit.s. GNM 891)

2. RÖMERBECHER, Silber vergoldet,
Auf flachem Standring leicht konisch ausschwingender Becher. Der kurze Schaft ist aus zwei Reihen runder Buckel – auf Lücke gesetzt – verziert. Als Abschluß zur Kuppa ein Perlbandrand. Die Kartuschen mit der Beschlagwerkrahmung sind naiv, aber flüssig gezeichnet. Der untere Teil ist glatt belassen.
Höhe: 11,5 cm, Gewicht ca: 160 g.
MARKEN: Stadtmarke (ein schrägrechts gestellter Schlüssel mit abwärts gekehrtem Barte) für Worms um 1630/50 , Ältermannsbuchstabe: „E„ (Lit.s. W. Scheffler Nr. 884 a, 895)
MEISTER : „GCC“ im Schild für Georg Christoph Christian (Lit.s. W. Scheffler Nr. 901)

3. AUSSERORDENTLICH SELTENE, FRÜHE SALIERE, Silber teilvergoldet,
Hexagonales Salzgefäß mit profiliertem Sockel. Die Oberseite mit runder Vertiefung. Die sechs länglichen Felder zeigen geflügelte „Puttis“.
Höhe: 6.9 cm, Gewicht ca.: 170 g.

MARKEN: Pyr für Augsburg 1650 (Lit.s. Dr. H. Seling Nr. 76).
MEISTER: „F über W“ im Rundoval für Georg Wilhelm Fesenmayr (Lit.s. Dr. H. Seling Nr. 1496).

P R O V E N I E N Z:
Sammlung: „ Saly Fürth „ , Mainz,
Sammlung: „ Werner Hauger „ .
Studioausstellung: Meisterwerke der Goldschmiedekunst, Bayerisches Nationalmuseum 2004

Helga Matzke
European Silver







SILVER GILT HEXAGONAL SALT
AUGSBURG 1650, GEORG WILH. FESENMAYER
COLLECTION: WERNER HAUGER
EXHIBITION: MEISTERWERKE DER GOLDSCHMIEDEKUNST,
BAYERISCHES NATIONALMUSEUM 2004

SILVER PARCEL GILT BEAKER -ROEMER-
NÜRNBERG CA 1600, ABRAHAM TITTECKE

SILVER GILT BEAKER -RÖMER-
WORMS CA. 1630, GEORG CHRIST, CHRISTIAN







PAWEŁ & MARTA SOBCZYŃSCY

KONSERWATORZY DZIEŁ SZTUKI I ZABYTKÓW ARCHITEKTURY

Jesteśmy absolwentami Wydziałów Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie. Ukończenie edukacji na różnych specjalizacjach, posiadanie specjalistycznego sprzętu oraz zatrudnienie wykwalifikowanych pracowników pozwala nam odpowiedzialnie podejmować interdystyplinarne zadania konserwatorskie. Ratowanie substancji zabytkowej poprzedzamy szeroką analizą historyczną i badaniami obiektu, które umożliwiają określenie właściwego postępowania konserwatorskiego. Dzięki nabytej podczas studiów wrażliwości artystycznej i pomnażanemu doświadczeniu zawodowemu możemy nadać odnawianym przez nas zabytkom właściwą estetykę zapewniającą satysfakcje nam samym i naszym Zleceniodawcom.

Posiadając stosowne uprawnienia opracowujemy również programy prac konserwatorskich, sporządzamy kosztorysy konserwatorsko -budowlane oraz prowadzimy nadzory konserwatorskie na zlecenie instytucji sektora publicznego i osób prywatnych.

Serdecznie zapraszamy do współpracy

REALIZACJE Z ZAKRESU KONSERWACJI I RENOWACJI HISTORYCZNYCH ELEWACJI

XVI/XVII wieczny DWÓR OBRONNY W ŁĘKACH GÓRNYCH





REALIZACJE Z ZAKRESU KONSERWACJI I RESTAURACJI DAWNYCH POLICHROMII ŚCIENNYCH

XVIII wieczna POLICHROMIA ŚCIENNA W PREZBITERIUM KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO p.w. św. ANNY W KOŃSKICH





REALIZACJE Z ZAKRESU KONSERWACJI I RESTAURACJI DREWNA POLICHROMOWANEGO

XVII/XVIII wieczna AMBONA Z KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO p.w. NARODZENIA N.M.P. w CZCHOWIE







REALIZACJE Z ZAKRESU KONSERWACJI I RESTAURACJI RZEŹBY KAMIENNEJ

XVI wieczny NAGROBEK NIEDRWICKICH autorstwa SANTI GUCCIEGO Z KOŚCIOŁA POCYSTERSKIGO W KOPRZYWNICY





REALIZACJE Z ZAKRESU KONSERWACJI I RESTAURACJI MALARSTWA SZTALUGOWEGO

XVII wieczny, EPITAFIJNY PORTRET ANNY SIERAKOWSKIEJ Z KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO p.w. św. MIKOŁAJA W KOŃSKICH







SZTUKA I ANTYKI

Leszek Wąs



AMICISSIMA

Studia Magdalenae Piwocka oblata

ilustracje i indeks

SPIS TREŚCI

INDEKS OSÓB

Książka wydana staraniem przyjaciół Magdaleny Piwockiej
oraz

Nomina Rosae
Ogród Kultury Dawnej